

Helena Coimbra Meneghello

**ITALO CALVINO E O INTRINCADO JOGO DA TRADUÇÃO
LITERÁRIA: REINVENTANDO QUENEAU**

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Doutora em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Patricia Peterle

Florianópolis
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Meneghello, Helena Coimbra

Italo Calvino e o intrincado jogo da tradução literária:
Reinventando Queneau / Helena Coimbra Meneghello ;
orientadora, Patrícia Peterle Figueiredo Santurbano -
Florianópolis, SC, 2016.
222 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós
Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. tradução literária. 3.
literatura comparada. 4. Italo Calvino. 5. Raymond
Queneau. I. Santurbano, Patrícia Peterle Figueiredo. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós
Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

Helena Coimbra Meneghello

**ITALO CALVINO E O INTRINCADO JOGO DA TRADUÇÃO
LITERÁRIA: REINVENTANDO QUENEAU**

Esta Tese foi julgada adequada para obtenção do Título de Doutora, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Florianópolis, 24 de maio de 2016.

Prof.^a, Dr.^a Andréia Guerini
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof.^a, Dr.^a Patricia Peterle,
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a, Dr.^a Prisca Agustoni,
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a, Dr.^a Luciana Brito,
Universidade Estadual de Londrina

Prof.^a, Dr.^a Andrea Cesco,
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a, Dr.^a Maria Aparecida Barbosa,
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a, Dr.^a Meritxell Hernando Marsal
Universidade Federal de Santa Catarina

AGRADECIMENTOS

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – pela concessão da Bolsa PDSE que me deu a oportunidade de desenvolver parte desta pesquisa no exterior, na Università di Roma Tor Vergata sob a orientação do Prof. Dr. Fabio Pierangeli, a quem agradeço a especial atenção que me dedicou.

Agradeço imensamente a colaboração da minha orientadora Prof^a Dr^a Patricia Peterle que com sua aptidão me estimulou a avançar sempre em direção aos meus objetivos.

Agradeço às professoras doutoras Maria Aparecida Barbosa e Rosvitha Friesen Blume que compuseram a banca de qualificação, pelos comentários que me levaram a apresentar agora aprimoradas algumas das ideias apenas esboçadas na época.

Quero também agradecer especialmente a Neila e Cris o apoio fundamental que me deram, oferecendo conforto e alegria, me acolhendo generosamente em sua casa durante todo o período de estudos na Pós-Graduação em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina.

RESUMO

Meneghello, Helena Coimbra. **Italo Calvino e o intrincado jogo da tradução literária: reinventando Queneau**, 2016. 222 p. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução). Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Universidade Federal de Santa Catarina, 2016.

Esta pesquisa realiza um estudo sobre *Ifiori blu* (1967), a tradução de Italo Calvino para o romance da literatura de vanguarda de Raymond Queneau *Les fleurs bleues* (1965). O estudo examina como o interesse pela obra do autor traduzido e a tradução realizada fundamentam a articulação das ideias de Calvino sobre a tradução e funcionam como estímulo para a inovação em sua poética narrativa. A partir da contextualização da obra e do exame das características do autor, a tradução para o italiano é analisada comparativamente com o texto em francês, entrando no jogo dos significantes. As soluções apresentadas pelo tradutor são descritas e analisadas, levando em conta a heterogeneidade dos contextos linguísticos e culturais da França e da Itália. A discussão sobre a intraduzibilidade, os limites da interpretação, a intenção do autor e a fidelidade são temas que são abordados e tomados como critérios para o exame de Calvino tradutor e de sua produção. As decisões tomadas na recriação do romance de Queneau são examinadas em conformidade com os princípios teóricos de Roman Jakobson, Georges Mounin, Umberto Eco, Haroldo de Campos, Octavio Paz, Gérard Genette e George Steiner. As formulações teóricas de outros autores dedicados aos Estudos da Tradução são também tomadas como referência adicional. Complementam a pesquisa dois paratextos, um que abre e outro que fecha o romance traduzido: o Prefácio e a Nota do tradutor, escritos por Calvino com importantes considerações a respeito do romance traduzido e de seu autor, que apresentamos em tradução nossa ao português como anexos a este trabalho.

Palavras chave: tradução literária, literatura comparada, Italo Calvino, Raymond Queneau.

ABSTRACT

Meneghello, Helena Coimbra. **Italo Calvino and the intricate game of literary translation: Reinventing Queneau**, 2016. 222 p. Thesis (Doctorate in Translation Studies). Graduate Program in Translation Studies, Federal University of Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

This thesis conducts a study on *I fiori blu* (1967), the translation of Italo Calvino to the romance of the leading literature of Raymond Queneau *Les fleurs bleues* (1965). The study examines how interest in the work of the author translated and the translation performed underlie the articulation of the ideas of Calvin on the translation and work as a stimulus for innovation in his poetic narrative. From the context of the work and the examination of the characteristics of the author, the Italian translation is analyzed comparatively with the text in French, entering the set of signifiers. The solutions presented by the translator are described and analyzed, taking into account the heterogeneity of linguistic and cultural contexts of France and Italy. The discussion on intraduzibility, the limits of interpretation, the intention of the author and fidelity are themes that will be addressed, and will be taken as criteria for the examination of Calvino translator and of its production. In this research, decisions taken by Calvino in the re-creation of Queneau's novel are examined in accordance with the theoretical principles of Roman Jakobson, Georges Mounin, Umberto Eco, Haroldo de Campos, Octavio Paz, Gérard Genette and George Steiner. The theoretical formulations of other authors dedicated to Translation Studies are also taken as additional reference. Complement the research two paratexts, one that opens and another that closes the novel translated: the Preface and the Translator's note, written by Calvino with important considerations regarding novel translated and its author, which we present in our translation to Portuguese as attachments to this work.

Keywords: literary translation, comparative literature, Italo Calvino, Raymond Queneau.

RIASSUNTO

Meneghello, Helena Coimbra. **Italo Calvino ed il intricato gioco della traduzione letteraria: Reinventando Queneau**, 2016. 222 p. Tesi (Dottorato in Studi di traduzione). Programma di Poslaurea in Studi di traduzione, Università Federale di Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

Questa ricerca conduce uno studio sulla traduzione *I fiori blu* (1967) di Italo Calvino per il romanzo della letteratura d'avanguardia di Raymond Queneau *Les fleurs bleues* (1965). Lo studio esamina come l'interesse per il lavoro dell'autore tradotto e la traduzione eseguita sottendono l'articolazione delle idee di Calvino sulla traduzione e funzionano come uno stimolo per l'innovazione nella sua poetica narrativa. Dall'analisi delle caratteristiche dell'autore e la contestualizzazione dell'opera, la traduzione in italiano viene analizzata comparativamente con il testo in francese, per trovare e identificare equivalenti, entrando nel gioco dei significanti. Le soluzioni presentate dal traduttore sono descritti e analizzate tenendo conto dell'eterogeneità dei contesti linguistici e culturali della Francia e dell'Italia. La discussione sull'intraducibilità, i limiti dell'interpretazione, l'intenzione dell'autore e fedeltà sono temi che vengono affrontati e presi come criteri per l'esame del Calvino traduttore e della sua produzione. In questa ricerca, decisioni prese da Calvino nella ri-creazione del romanzo di Queneau sono esaminate secondo i principi teorici di Roman Jakobson, Georges Mounin, Umberto Eco, Haroldo de Campos, Octavio Paz, Gérard Genette, George Steiner. Le formulazioni teoriche di altri autori dedicati agli Studi di Traduzione sono anche presi come riferimento aggiuntivo. Complementano la ricerca due paratesti, uno che apre e un altro che chiude il romanzo tradotto: Prefazione e Nota del traduttore, scritti da Calvino, con importanti considerazioni riguardanti il romanzo tradotto e il suo autore, che presentiamo nella nostra traduzione al portoghese come allegati a questo lavoro.

Parole chiave: traduzione letteraria, letteratura comparata, Italo Calvino, Raymond Queneau.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	<i>Les fleurs bleues</i> . 1ª Edição, Gallimard, 1965109
Figura 2	<i>Les fleurs bleues</i> . Coleção “Folio”, nº 1000, 2010.....109
Figura 3	<i>I fiori blu</i> . Coleção “Supercoralli”, 1ª edição, 1967.....110
Figura 4	<i>I fiori blu</i> . Coleção “Nuovi coralli”, nº 49, 1973.....110
Figura 5	<i>I fiori blu</i> . “Scrittori tradotti da scrittori”, 1984..... 111
Figura 6	<i>I fiori blu</i> . Coleção “Einaudi tascabili”, nº 325, 1995..... 111
Figura 7	<i>I fiori blu</i> . Coleção “ET Scrittori”, 2011112
Figura 8	<i>I fiori blu</i> . “La biblioteca di Repubblica”, 2002.....112
Figura 9	<i>I fiori blu</i> . Guido Crepax. Versão HQ, 1967..... 113

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
1 A VIVÊNCIA DE CALVINO EM PARIS	25
1.1 UM ENCONTRO MARCANTE	27
1.1.1 Raymond Queneau na cena literária francesa	30
1.1.2 A integração de Calvino com o Oulipo.....	37
1.2 CALVINO E A EXPERIMENTAÇÃO LITERÁRIA	43
1.2.1 A ligação com a vanguarda literária francesa	49
1.2.2 A mediação da vanguarda francesa na Itália	70
1.2.2.1 <i>Il caffè</i>	70
1.2.2.2 <i>Gruppo 63</i>	73
1.2.2.3 Oplepo	75
2 A EXPERIÊNCIA DE CALVINO COM A TRADUÇÃO	79
2.1 CALVINO TRADUTOR DE QUENEAU	89
2.2 O ROMANCE <i>LES FLEURS BLEUES</i>	98
2.2.1 A estrutura do romance.....	98
2.2.2 A leitura crítica de <i>Les fleurs bleues</i>	101
2.2.3 A moldura paratextual.....	107
2.2.3.1 A capa.....	109
2.2.3.2 O título	114
2.2.3.3 A epígrafe	115
2.2.3.4 O prefácio	116
2.2.3.5 A Nota do tradutor.....	118
2.3 A VISÃO CRÍTICA DO TRADUTOR	121
3 CALVINO ACEITA O DESAFIO.....	141
3.1 REINVENTANDO QUENEAU: <i>I FIORI BLU</i>	148
3.1.1 Brincando com as palavras	149
3.1.2 Trocadilhos.....	152
3.1.3 Assonâncias e aliteraões.....	154
3.1.4 Provérbios	158
3.1.5 Expressões idiomáticas	159
3.1.6 Gírias	161
3.1.7 Marcas de oralidade.....	163

3.1.8 Pontuação.....	167
3.1.9 Obscenidades	168
3.1.10 Referências culturais.....	172
3.1.11 Citações literárias.....	175
3.1.12 Siglas.....	177
3.1.13 Polilinguismo	178
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 181
REFERÊNCIAS.....	199
ANEXO A – PREFÁCIO DE <i>I FIORI BLU</i>	213
ANEXO B – NOTA DO TRADUTOR.....	215

INTRODUÇÃO

Utilizando a literatura traduzida como objeto de estudo, nesta pesquisa a tarefa do tradutor será analisada como atividade de leitura crítica e de criação, onde as características do texto e os limites da interpretação também devem ser levados em conta. O estudo pretende identificar as diferentes estratégias narrativas e as diferentes estratégias de tradução, examinando o trabalho de Italo Calvino como tradutor, especialmente de *I fiori blu* (1967), a tradução do romance *Les fleurs bleues* (1965) de Raymond Queneau. A partir da noção de “intraduzibilidade” colocada por Calvino, e por tantos outros autores, como um problema para a tradução de obras literárias é preciso pensar que escrita e tradução são atividades de aproximação de diferenças e, ao mesmo tempo, de recriação.

O estudo procura fazer uma análise da tradução de Calvino, levando em consideração as suas colocações sobre a crítica literária, com base em parâmetros que correspondam à exigência colocada por ele em seu ensaio *Sul tradurre* (1963)¹, de uma crítica responsável que não se limite à observação superficial da maior ou menor fidelidade em relação ao texto de partida. Ao contrário, o interesse desta análise está em procurar as razões das escolhas do tradutor, investigando as dinâmicas e contingências culturais, históricas, poéticas e psicológicas que determinaram a realização do seu trabalho de tradução por ele mesmo definida como “inventiva” ou “reinventiva” (CALVINO, 2011, p. 266). A discussão sobre a tradução está centrada nas soluções encontradas para reinventar o texto de Queneau nas operações através das quais as mensagens contidas no texto devem ser reformuladas no texto traduzido.

Considerando o quadro teórico desenvolvido na década de 1960 pelos Estudos da Tradução, a partir das novas perspectivas da linguística, da semiótica e do estruturalismo, se quer examinar como estas interferiram na prática da tradução de Calvino. Esse trabalho pretende também acrescentar ao conjunto de estudos dedicados à sua obra a visão crítica de sua pouco exercida atividade de tradutor, ainda não muito pesquisada e praticamente desconhecida no Brasil.

¹ Embora praticamente toda a obra de Calvino tenha sido publicada em português, as obras citadas serão mencionadas com os títulos e datas originais da publicação na Itália para poder contextualizar a produção do autor que no Brasil foi publicada em uma ordem aleatória.

Uma atenção especial é dada à atividade de editor de Calvino e ao seu particular interesse em promover a tradução para a publicação na Itália de obras da vanguarda francesa, representativas das correntes mais atuais da época. Devido à sua intensa atividade editorial desenvolvida por mais de trinta anos na Einaudi, uma das maiores editoras italianas, Calvino teve a atenção frequentemente voltada para a tradução, como demonstram alguns ensaios teóricos que dedicou ao tema, entre os quais: *Sul tradurre* (1963), *L'italiano: una lingua tra le altre lingue* (1965), *L'antilingua* (1965) e *Tradurre è il vero modo di leggere un testo* (1985), que tivemos oportunidade de analisar na dissertação de mestrado defendida em 2011, à qual remeto², para melhor compreensão de seu pensamento a respeito da tradução literária.

Como tradutor, no entanto, Calvino teve uma atuação eventual, as raras traduções que fez foram praticamente todas dedicadas a obras de Queneau. Motivado por seu interesse na obra do autor francês, promoveu como editor a tradução de alguns de seus livros que procurou publicar pela Einaudi. As traduções eram confiadas a outros autores, cujo trabalho era acompanhado por Calvino com cuidadosas revisões periódicas em que oferecia aos tradutores sugestões de como poderiam ser solucionadas as dificuldades encontradas durante a sua elaboração. Em 1965, empenha-se com Franco Quadri em fazê-lo traduzir *Le journal intime de Sally Mara* (1950) de Queneau. Depois de alguns meses de trabalho, em que através de cartas sugere a Quadri como devem ser resolvidas as passagens mais difíceis do romance que envolve o francês falado por uma personagem falante de inglês, o projeto é abandonado. Instigado pelos desafios das questões de tradução e da linguagem literária de Queneau, decide então traduzir ele mesmo o romance recém-publicado do autor

² MENEGHELLO, Helena. *Italo Calvino: um ponto de vista sobre o papel da tradução na obra literária*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da UFSC, em 2011. Na época, *Sul tradurre* e *Tradurre è il vero modo di leggere un testo* eram textos ainda inéditos no Brasil e foram apresentados em tradução nossa como anexos à dissertação. Recentemente os dois ensaios foram publicados no livro *Mundo escrito e mundo não escrito – Artigos, conferências e entrevistas* (2015), publicado pela Companhia das Letras, com tradução de Mauricio Santana Dias. Os outros dois ensaios haviam sido publicados com os títulos *Italiano, uma língua entre outras línguas* e *A antilingua*, respectivamente, em *Assunto encerrado – Discursos sobre literatura e sociedade* (2009) pela Companhia das Letras, com tradução de Roberta Barni.

Les fleurs bleues (1965). A tradução de Calvino com o título *I fiori blu* foi publicada em 1967, em 1ª edição, pela Einaudi na “*Collezione Supercoralli*”. Esta coleção publicada desde 1948 ainda hoje é a coleção de ponta da editora para a narrativa italiana e estrangeira. Posteriormente, em 1984, Calvino revisa o Prefácio e a Nota do tradutor escritos para *I fiori blu* para incluir numa nova edição do romance traduzido a ser publicada em outra coleção da editora, a coleção “*Scrittori tradotti da scrittori*”, que publica grandes clássicos da literatura mundial traduzidos por escritores italianos. Atualmente *I fiori blu* é publicado na coleção “*ETScrittori*”, as edições de bolso da Einaudi.

Durante o período que vai de 1977 a 1981, Calvino trabalha com Sergio Solmi na tradução de *Petite cosmogonie portative* (1950) de Queneau. No mesmo período seleciona em *Bâtons, chiffres e lettres* (1950), os ensaios de Queneau que traduzidos por Giovanni Bogliolo vão compor o livro *Segni, cifre e lettere* (1981). Finalmente, em 1985, no ano de sua morte, voltando a Queneau, Calvino faz a tradução dos versos de *Le chant du Styroné* (1957) publicada postumamente.

Este estudo aprofunda o exame do papel da tradução de *Les fleurs bleues*, o único romance que traduziu, como um fator determinante no percurso narrativo de Calvino. Fazendo uma leitura das bases teóricas, culturais e ideológicas de Raymond Queneau e Italo Calvino, o estudo procura detalhar pontos de contato e de divergências entre a poética dos dois autores. O estudo examina as relações entre os dois escritores, procurando estabelecer analogias entre ambos comparando algumas de suas obras. Essas comparações são importantes na medida em que investigam como a interação com as obras de Queneau acabou por interferir na literatura de Calvino. Neste sentido, é investigada a aproximação de Calvino com a obra de Queneau e a sua consequente ligação com o Oulipo – *Ouvroir de Littérature Potentielle*, a Oficina de Literatura Potencial fundada em Paris pelo escritor francês em conjunto com o matemático François Le Lionnais em 1960, que se tornou um importante ponto de referência para a experimentação literária na Europa.

A tese está estruturada em três capítulos, além da Introdução e das Considerações finais. O primeiro capítulo examina a experiência vivida em Paris por Calvino e seu envolvimento com os maiores protagonistas da vanguarda literária francesa durante as quase duas décadas que viveu na França. A pesquisa aprofunda o exame das relações que ligam a obra do escritor italiano à vanguarda francesa e especialmente a Queneau.

Percorrendo a história da carreira literária de Calvino, são examinadas as circunstâncias que levaram o escritor a ser oficialmente aceito como membro estrangeiro no Oulipo, o grupo de experimentações literárias que envolviam noções de matemática e as implicações deste envolvimento na literatura que produziu neste período. Destacam-se como principais características da poética do grupo, o recurso ao procedimento de composição literária através dos jogos matemático-combinatório e a concepção do escritor como artesão da palavra e, portanto, da literatura como resultado de uma atividade artesanal, compartilhada pelos dois autores. A obra eclética do escritor francês serve como modelo para o conjunto das obras escritas nos últimos vinte anos da carreira de Calvino, quando são produzidas suas obras experimentais. O estudo procura examinar em que medida a convivência com Queneau e com o Oulipo teria contribuído para consolidar a mudança de perspectiva na concepção de Calvino sobre o papel da literatura, observada em sua trajetória literária na década de 1960.

Auxilia no esclarecimento destas relações o exame das muitas cartas escritas por Calvino e as entrevistas concedidas por ele ao longo de sua carreira. Lendo as cartas que escreveu, organizadas por Luca Baranelli publicadas em *Italo Calvino. Lettere. 1945-1980* (2000), pela Mondadori, se pode chegar a várias conclusões. Nelas aparecem muitas informações a respeito de sua formação, do interesse pelos fatos e transformações sociais, do trabalho editorial de mais de 30 anos e das questões que coloca em relação ao próprio trabalho e ao de outros autores, tradutores, críticos e editores. Entre seus correspondentes estão os principais protagonistas da área cultural italiana da segunda metade do sec. XX. Algumas observações proveitosas também podem ser feitas a partir da leitura das entrevistas que concedeu de 1951 a 1985, reunidas por Luca Baranelli mais recentemente, publicadas pela Mondadori no volume *Italo Calvino. Sono nato in America...* (2012). Através delas se pode acompanhar o desenrolar de sua carreira, desde o escritor estreante até o autor consagrado. Aparece aí o intelectual engajado que se manifesta sobre as ligações entre política e cultura, o editor crítico que fala de cada novo livro publicado, da situação da literatura italiana, da sua relação com Queneau e de seu interesse pela tradução.

No segundo capítulo é examinada a experiência de Calvino com a tradução, abordando especialmente seu envolvimento como colaborador nas traduções das obras de Queneau realizadas por outros tradutores. Maior ênfase é dada à relação crítica de Calvino com o romance *Les fleurs*

bleues, que motivou seu interesse em traduzir a obra para o italiano. No exame do romance produzido pelo autor francês, a estrutura e os pressupostos do romance são examinados, proporcionando uma visão das diferentes possíveis interpretações que a sua leitura permite. De fundamental importância para o entendimento da visão crítica de Calvino sobre o autor traduzido e sobre a elaboração da sua versão do romance é o exame dos paratextos redigidos pelo tradutor que acompanham a edição italiana de *I fiori blu*. Os paratextos da obra são examinados segundo as categorias definidas por Gérard Genette (1982) e procuram identificar as relações que se estabelecem entre autor, tradutor e leitor.

O terceiro capítulo da pesquisa propõe um estudo detalhado da tradução do romance, analisando os procedimentos adotados por Calvino, através da comparação dos textos na língua de partida e na língua de chegada. Tentando apresentar uma análise apropriada das escolhas e das estratégias de tradução adotadas por Calvino, para examinar os problemas relativos à sua tradução recorreremos fundamentalmente às formulações teóricas de Roman Jakobson, Georges Mounin, Umberto Eco, Haroldo de Campos, Octavio Paz, Gérard Genette e George Steiner, montando um possível enquadramento teórico e metodológico que dê suporte ao trabalho comparativo dos textos.

Procurando atender a reivindicação do próprio Calvino, de não emitir juízos superficiais sobre o resultado do trabalho do tradutor, feita nas suas ponderações sobre a crítica de traduções em *Sul tradurre*, as críticas apresentadas são baseadas em conceitos teóricos formulados pelos estudiosos da tradução tomados como referência.

A análise comparada do romance francês e da sua tradução italiana põe em evidência a visão de Calvino sobre a tradução, que ele vê como um ato interpretativo e como reescritura criativa do texto. O papel crítico do tradutor aparece claramente, quando é traçado um paralelo entre a poética de Queneau e a da tradução. Na reescritura de Calvino, os temas relevantes no contexto da obra como a cadeia de significantes e as marcas da oralidade nos diálogos dos personagens são destacados e comentados, provocando a discussão sobre questões próprias da tradução literária, no que diz respeito à traduzibilidade, fidelidade, domesticação, estrangeirização e à intertextualidade. A intertextualidade do romance, cheio de referências a outros textos de diferentes autores, vai da poesia de Baudelaire aos cavalos falantes de Aquiles na *Odisseia*. Aludindo com ironia a Homero, os cavalos falantes do Duque, personagem do romance

de Queneau, também leem: “*Sthène vient de relire tout Homère en trois jours*”³ (Sten terminou agora de reler todo Homero em três dias).⁴ (QUENEAU, 2010, p. 133). Como observou Steiner, “A universalidade de Homero, a capacidade da *Iliada* e da *Odisseia* para servir como repertório das principais atitudes da consciência ocidental marca um período único da criação linguística”.

O conceito de intertextualidade, dentro dos estudos semiológicos, traz a noção de que todo texto é, de certa forma, uma tradução e mostra que a intertextualidade na literatura é um recurso utilizado pelos escritores para recontar histórias constantemente. Deste ponto de vista, todo texto literário é uma tradução e ao mesmo tempo uma criação original. De acordo com as observações de Octavio Paz,

Nenhum texto é inteiramente original, porque a própria linguagem em sua essência, já é uma tradução: primeiro, do mundo não verbal e, depois, porque cada signo e cada frase é a tradução de outro signo e de outra frase. Mas esse raciocínio pode se inverter sem perder a validade: todos os textos são originais porque toda tradução é distinta. Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único. (PAZ, 2009, p. 13).

Complementam a pesquisa, além das referências bibliográficas, as traduções dos dois elucidativos paratextos redigidos por Calvino para a edição da tradução do romance de Queneau, inéditos no mercado editorial brasileiro, agora traduzidos para o português, que muito contribuem para o entendimento da visão do tradutor sobre o autor traduzido e sobre o romance que escolheu traduzir:

- No ANEXO A, o Prefácio de *I fiori blu* redigido por Calvino a partir do prefácio do autor do original para a apresentação do romance traduzido.

³ “Sten ha finito ora di rileggere tutto Omero in tre giorni”. (CALVINO, *I fiori blu*, 2011, p.123).

⁴ Todas as citações de textos originalmente escritos em francês e italiano que não foram publicados em português são apresentadas em traduções realizadas pela autora desta tese, mantendo em nota o texto original.

- No ANEXO B, a “Nota do tradutor” que já havia sido publicada como posfácio na 1ª edição da tradução, revisada por Calvino em 1984, para ser incluída em uma nova edição de *I fiori blu*.

Consideramos significativa a inclusão da tradução do Prefácio e da “Nota do tradutor” como complementação desta pesquisa por conter, como já foi dito, a visão crítica de Calvino sobre o romance traduzido e seu autor, mas também por incluir, como de hábito, importantes esclarecimentos que permitem a melhor compreensão do seu próprio trabalho. No posfácio de caráter ensaístico que escreveu, Calvino dá algumas indicações ao leitor para o entendimento do romance, aponta os principais problemas a serem resolvidos na tradução e revela algumas das estratégias que utilizou para resolvê-los. Assim, estes dois paratextos de Calvino, em razão do seu conteúdo e da sua extensão, podem ser considerados também como integrantes do conjunto de ensaios do autor dedicados à tradução.

1. A VIVÊNCIA DE CALVINO EM PARIS

Os anos 1960 são uma época de renovação do horizonte cultural, diante da inadequação do modo de conhecimento humanístico para compreender o mundo. Linguística, antropologia estrutural, semiologia: a frequência destes territórios se faz sentir nos meus escritos desta estação, mesmo que a relutância de fundo em confiar inteiramente em um método que tenda a se tornar sistema onicompreensivo não me abandone.⁵

Italo Calvino

Circunstâncias especiais marcam a vida pessoal e intelectual de Calvino na década de 1960. Em 1964, aos 40 anos, ele se casa e passa a frequentar Paris, onde sua mulher vive e trabalha como tradutora. Neste mesmo ano ele escreve um importante texto que testemunha sua vivência nos anos do pós-guerra na Itália, para publicar como prefácio à reedição do seu primeiro romance *Il sentiero dei nidi di ragno*⁶ (1947), escrito aos 23 anos. Com um olhar retrospectivo, vê a obra mais do que sua, como o resultado do clima geral de uma época, de uma tensão moral, de um gosto literário em que sua geração se reconhecia depois da Segunda Guerra Mundial. Segundo suas considerações, o que provocou a explosão literária daqueles anos na Itália foi “mais que uma questão de arte, uma questão fisiológica, existencial, coletiva” (2004, p. 5). A referência ao sentimento que havia então de considerar a vida como algo que podia “recomeçar

⁵ “Gli anni sessanta sono un’epoca di rinnovamento dell’orizzonte culturale, vista l’inadeguatezza del modo di conoscenza umanistico a comprendere il mondo. Linguistica, antropologia strutturale, semiologia: la frequentazione di questi territori si fa sentire nei miei scritti di questa stagione, anche se non mi abbandona la riluttanza di fondo ad affidarmi interamente a un metodo che tenda a diventare sistema onnicomprensivo”. (Excerto do texto (p. 403) escrito como prefácio para o livro *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* (1980), não incluído na versão brasileira do livro e publicado como *Sotto quella pietra*, em *Italo Calvino Saggi*. Vol. 2, Milão: Mondadori, 1995, p. 399-405).

⁶ No Brasil, o livro contendo o prefácio do autor foi publicado pela Companhia das Letras em 2004, traduzido por Roberta Barni, com o título *A trilha dos ninhos de aranha*.

do zero” e à “carga explosiva de liberdade que animava o jovem escritor”(2004, p. 7) a se expressar, parecia refletir ao mesmo tempo o desejo de imprimir novos rumos à sua literatura naquele momento. A revisão dos acontecimentos da vida política italiana no pós-guerra e o sentido da história são o ponto de partida para a definição de um novo percurso humano e artístico para ele. As reflexões sobre as consequências da guerra no panorama cultural e político da Itália e sobre a relação entre o indivíduo, a natureza e a história, são temas que vão conduzir em grande parte sua produção literária crítica e ficcional que virá depois, quando Calvino substitui definitivamente as forças dedicadas ao engajamento político pela formulação de um novo projeto literário e pessoal.

Ao comentar o período em que vive em Paris o autor se apresenta como uma espécie de eremita, à procura de tranquilidade na capital francesa:

Talvez eu não tenha o dom de estabelecer relações pessoais com os lugares, fico sempre no meio do caminho, estou nas cidades com um pé só. A minha escrivadinha é um pouco como uma ilha: poderia estar aqui como num outro país [...] Sendo eu escritor, uma parte do meu trabalho pode ser feita em solidão, não importa onde, numa casa isolada no meio do campo ou numa ilha; e essa casa de campo, eu a tenho bem no meio de Paris. E assim, enquanto a vida de relação vinculada ao meu trabalho se desdobra totalmente na Itália, venho para cá quando posso ou tenho de estar sozinho. (CALVINO, 2006, p. 184)⁷.

Na realidade não é bem assim, frequentando Paris Calvino entra diretamente em contato com personagens de ponta da cultura francesa. Aliando-se à vanguarda e aos ambientes literários franceses mais experimentais, Calvino convive com personalidades como Derrida e Lacan e

⁷ Trecho de *Eremita a Parigi* (1974) ensaio publicado no Brasil com tradução de Roberta Barni, pela Companhia das Letras, em 2006, no livro *Eremita em Paris – Páginas autobiográficas*. O livro *Eremita a Parigi* (1994), organizado postumamente por Esther Calvino, viúva do escritor italiano, é uma coletânea de entrevistas, cartas e ensaios, que pretende compor um painel autobiográfico do autor.

participa de seminários organizados por Roland Barthes, que nesse período entra na fase semiológica e escreve artigos que tratam das teorias de Lévi-Strauss, Roman Jakobson e Mikhail Bakhtin, seus novos inspiradores teóricos. Os companheiros de reflexão de Barthes serão, então, os integrantes do grupo *Tel Quel*, atraídos pela semiótica e pelo estruturalismo, que seria um desenvolvimento daquelas propostas, e pela descoberta da linguística de Saussure, que com seus estudos promoveu a linguística à “ciência piloto” das ciências humanas na década de 1960.

A história de uma enorme convergência de gostos e métodos com as orientações da vanguarda parisiense pode ser percebida na literatura produzida por Calvino nesta fase de sua carreira. A partir da metade da década de 1960 são muito frequentes em seus ensaios as referências a Queneau e às experimentações do Oulipo – *Ouvroir de littérature potentielle*. O interesse pelas ciências e a necessidade de renovação das formas de expressão, o levam a realizar uma série de experiências matemático-literárias e a experimentar e desenvolver a narrativa como processo combinatório, iniciando então um novo período em sua trajetória literária. Este é um período de grande produtividade para ele e a integração com os círculos intelectuais de Paris aparecem com evidência nas suas experimentações literárias, nos seus textos teóricos e também nas traduções que faz das obras de Queneau. Além disso, observa-se também seu interesse como editor na propagação da produção literária de outros autores da vanguarda francesa na Itália, através da Einaudi, a editora à qual permanece ligado como conselheiro editorial.

1.1 UM ENCONTRO MARCANTE

Prefiro dispor em torno a mim um amontoado de elementos desparelhos e não ligados entre si: as ciências da natureza além das “ciências humanas”, a astronomia, a cosmologia, o dedutivismo e a teoria da informação. E não por acaso, junto à exploração das possibilidades expressivas das linguagens científicas, considero a dimensão “cômica”, grotesca da imaginação como a linguagem da mais alta confiabilidade enquanto a menos enganadora. Um nome que se liga a todos estes aspectos começa a

ser citado com frequência: o do rabelaisiano e enciclopédico Raymond Queneau.⁸

Italo Calvino

O encontro com Queneau acontece no período da formulação do projeto dirigido à construção de uma nova ética, de uma nova política literária e pessoal para Calvino. Ao longo de sua estada em Paris, Calvino aprofunda o seu conhecimento sobre o autor francês cuja obra já despertava seu interesse desde o primeiro romance publicado na Itália, *Pierrot amico mio*⁹ que resenhou para “*L’Unità*” em 1947. O projeto literário e a presença de Queneau no cenário da vanguarda literária chama especialmente a atenção de Calvino que passa da admiração inicial a um interesse cada vez maior pela sua obra. O interesse de Calvino pela figura de Queneau é motivado por ver nele um escritor de uma prática literária original, baseada em princípios essenciais com os quais se identifica integralmente. As relações entre literatura e ciência e a convicção da necessidade de enriquecer uma com a outra, são traços comuns a ambos. Este é um tema de reflexão constante para eles e a partir destes interesses comuns se estabelece a relação entre os dois escritores.

A aproximação de Calvino com as ideias defendidas por Queneau sobre o romance é uma consequência do seu próprio projeto literário e a obra do escritor francês constitui para ele um ponto de referência em toda a sua experimentação. Para definir quem é Raymond Queneau, no prefácio que escreveu para apresentar *Segni, cifre e lettere*¹⁰, a coletânea

⁸ “Preferisco disporre intorno a me una congerie d’elementi disparati e non saldati tra loro: le scienze della natura oltre alle “scienze umane”, l’astronomia e la cosmologia, il deduttivismo e la teoria dell’informazione. E non per caso, contemporaneamente all’esplorazione delle possibilità espressive dei linguaggi scientifici, sostengo la dimensione “comica”, grottesca dell’immaginazione come il linguaggio di più alta affidabilità in quanto il meno menzognero. Un nome che si collega a tutti questi aspetti comincia a essere citato con frequenza: quello del rabelaisiano e enciclopedico Raymond Queneau”. (Excerto do texto (p. 404) escrito como prefácio para o livro *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* (1980), não incluído na versão brasileira do livro e publicado como *Sotto quella pietra*, em *Italo Calvino Saggi*. Vol. 2, Milão: Mondadori, 1995, p. 399-405).

⁹ O romance de Queneau *Pierrot mon ami* foi publicado em Paris pela Gallimard em 1942. A versão italiana *Pierrot amico mio* foi publicada em Turim pela Einaudi em 1947, com tradução de Fabrizio Onofre.

¹⁰ Este mesmo texto com o título *La filosofia di Raymond Queneau* foi também incluído na coletânea de ensaios de Calvino *Perché leggere i classici*, publicada

de escritos do autor francês que organizou e editou pela Einaudi em 1981, Calvino tenta reunir os traços característicos do autor “necessários para consolidar numa figura unitária todos os planos do multifacetado poliedro” (2007a, p. 254). No texto, discorre sobre as qualidades que fazem do escritor francês uma personalidade excêntrica, mas que ao mesmo tempo poderão indicá-lo como um mestre. “Para mim, não indo muito longe, Queneau já desempenha esse papel há algum tempo, embora – talvez por excesso de adesão – me tenha sido sempre difícil explicar por quê.” (2007a, p. 256). A convergência de visões filosóficas e poéticas e as muitas afinidades que podem ser identificadas entre os dois, podem explicar a adesão de Calvino. Com temperamentos semelhantes, lacônicos e céticos, ambos agnósticos, compartilham o gosto pelo enciclopedismo e são detentores de uma erudição muito acentuada.

Na “Cronologia” que aparece na edição de *Italo Calvino. Lettere. 1940-1985*, Mario Barenghi e Bruno Falcetto apontam algumas características comuns aos dois escritores, ressaltando que

à poliédrica atividade do bizarro escritor francês remetem vários aspectos do Calvino maduro: o gosto pela comicidade estranha e paradoxal (que nem sempre se identifica com o *divertissement*), o interesse pela ciência e pelo jogo combinatório, uma ideia artesanal da literatura na qual convivem experimentalismo e classicismo¹¹. (2001, p. LXIV).

em edição póstuma em 1991. No Brasil, o livro *Por que ler os clássicos*, incluindo *A filosofia de Raymond Queneau*, foi editado pela Companhia das Letras, com tradução de Nilson Moulin, em 1993.

¹¹ “Alla poliedrica attività del bizzarro scrittore francese rinviando vari aspetti del Calvino maturo: il gusto della comicità estrosa e paradossale (che non sempre s’identifica con il *divertissement*), l’interesse per la scienza e per il gioco combinatorio, un’idea artigianale della letteratura in cui convivono sperimentalismo e classicità”. (BARENGHI; FALCETTO. *Cronologia*. In: *Italo Calvino. Lettere. 1940-1985*, publicado por Arnoldo Mondadori Editore, em 2001, p. XLIII-LXXII).

1.1.1 Raymond Queneau na cena literária francesa

Para tentar compreender a importância que Calvino atribui a Queneau, o autor do único romance que traduziu, cuja presença marcou fortemente os últimos vinte anos da sua carreira, examinaremos brevemente a atuação do escritor francês e as características mais marcantes da literatura que produziu.

O lugar de Queneau na cena literária francesa está marcado pela sua intensa atuação. Leitor de grande cultura, escritor e teórico, como Calvino Queneau também esteve ligado a uma grande editora, onde realizou um importante trabalho durante décadas. Sua atividade editorial na Gallimard se desenvolveu durante os anos de 1941 até 1976, o ano de sua morte. Foi membro do Partido Comunista Francês e esteve em contato com os mais importantes movimentos literários e culturais presentes na cena parisiense do século XX – do surrealismo de André Breton ao existencialismo de Jean Paul Sartre, sem aderir incondicionalmente a nenhum deles. Esta independência intelectual teve como resultado uma obra múltipla e diversificada, composta de romances, poesias, ensaios, contos, roteiros para filmes e letras de música.

No final da década de 1920 começou a frequentar o grupo surrealista, de Breton a Breton, com quem rompeu relações por problemas pessoais em 1932 e no ano seguinte começou a publicar seus próprios escritos. Como romancista, poeta e dramaturgo, caracteriza-se por cultivar uma paixão insólita pela matemática, cujo trabalho combinava a experimentação com muita imaginação e humor. Na década de 1930 participa das discussões da vanguarda literária e dos estudos especializados, se envolvendo nos debates mais avançados da cultura filosófica daqueles anos. Como observa Calvino, a revolução formal que Queneau preconiza “se enquadra num pano de fundo que é desde o início filosófico”. (CALVINO, 2007a, p. 257). Quase sempre em sua obra são encontradas referências às teorias e pesquisas eruditas mais recentes divulgadas pelas instituições acadêmicas de Paris.

Sua ligação com os escritórios da Gallimard começou em 1938, como leitor, ocupando vários cargos até se tornar diretor do grande projeto da editora, a coleção de volumes clássicos “*Bibliothèque de la Pléiade*”, durante as décadas de 1960 e 1970. Nesta coleção se publicavam edições críticas de obras de autores franceses, com anotações e comentários preparados por um grupo de especialistas e para os autores estrangeiros eram criadas também traduções francesas. Fazer parte da “*Bibliothèque*

de la Pléiade” era considerado o maior sinal de reconhecimento para um autor na França¹².

A primeira experiência literária ligada ao grupo surrealista, que o escritor começou a frequentar na década de 1920 e do qual se afastou alguns anos mais tarde, o levou a elaborar uma concepção de literatura que se contrapunha à surrealista de matriz romântica, em que o autor escreve movido pela a idéia de libertação dos instintos e impulsos, sem qualquer controle racional. O termo surrealismo, cunhado por André Breton traz um sentido de afastamento da realidade comum que o movimento surrealista celebra desde o primeiro manifesto de 1924. Autor do manifesto, Breton define o surrealismo como

automatismo psíquico pelo qual propomos exprimir, verbalmente, por escrito ou de qualquer outra maneira o funcionamento real do pensamento na ausência de qualquer controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral.¹³ (1988, p. 328).

A importância do mundo onírico, do irracional e do inconsciente, anunciada no texto de Breton, se relaciona diretamente ao uso livre que os artistas fazem da obra de Sigmund Freud e da psicanálise, permitindo-lhes explorar nas artes o imaginário e os impulsos ocultos da mente. O caráter anti-racionalista do surrealismo coloca-o em posição diametralmente oposta às tendências formalistas que estão presentes na arte da Europa após a Primeira Guerra Mundial.

Queneau recusa a ideia de que o poeta ao criar seja guiado pelo inconsciente, pelo automatismo, pela inspiração: para ele o autêntico criador é aquele que se impõe regras conscientes. O artista deve estrar consciente das regras que deve seguir, se não estará sujeito a restrições que não conhece.

¹² Jorge Luis Borges foi o único autor latino-americano a ser publicado na coleção. A série começou a ser publicada em 1930 pela Gallimard, que a publica até hoje, e a partir de 1992 passou a ser publicada também em italiano, pela editora Einaudi, em volumes com as mesmas características de encadernação, impressão e papel da coleção francesa.

¹³ “Automatisme psychique par lequel on se propose d’exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée en l’absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou moral.” (BRETON, A. *Oeuvres complètes*. Gallimard, 1988).

O escritor ou o poeta que se acha inspirado e que vê na sua arte a expressão pura do próprio sentimento, se submete a determinações que não sabe quais são. Essas considerações, que remontam aos anos 1930, antecipam o programa do Oulipo que propunha estruturas literárias artificiais para favorecer a tarefa criativa dos escritores. Leitor atento de obras científicas, conhecedor das mais novas teorias desde adolescente, Queneau cursa a faculdade de filosofia onde faz curso de lógica e privilegia as leituras filosóficas ligadas à matemática. Este interesse o levou a inscrever-se na faculdade de matemática, mas sem os resultados esperados. Apesar do fracasso da sua carreira universitária, manteve um grande interesse pela matemática durante toda a sua vida. No desenho da circularidade da ciência esboçado por Queneau em um escrito citado por Calvino no ensaio *A filosofia de Raymond Queneau*, aparece a afirmação: “toda a ciência, em sua forma acabada, se apresenta como técnica e como jogo. Ou seja, nem mais nem menos de como se apresenta a outra atividade humana: a Arte”. Segundo Calvino,

trata-se de um paradigma que para ele se adapta igualmente à ciência e à literatura: daí a desenvoltura que ele demonstra ao se deslocar de um terreno para o outro e ao compreendê-los num único discurso. (CALVINO, 2007a, p. 263).

Nas obras poéticas como *Petite cosmogonie portative* (1950), que descreve a criação do mundo em termos científicos, ou *Le chant du Styrène* (1957), na qual é narrada com a terminologia própria da química a criação do plástico, chamam a atenção essas competências, na verdade nada usuais para um literato, que são a base de grande parte das obras de Queneau. Parece que o que caracteriza a obra de Queneau no cenário literário contemporâneo não só francês, é o fato de ser construída sobre uma mistura de ciência e literatura sem que isso pese na narrativa, que é divertida e leve como em *Les fleurs bleues*.

Queneau experimentou novas estruturas literárias e formas linguísticas inéditas e a matemática é uma constante na construção de suas obras. A ligação com a matemática que se encontra na base de suas obras, na realidade corresponde a uma intenção poética proposital, que privilegia a estética da forma. Seus livros são construídos com o jogo combinatório de elementos matemáticos, como *Exercices de Style* (1947) que conta uma mesma história reescrita noventa e nove vezes em estilos diferentes, ou *Cent mille*

milliards de poèmes (1961), que não se apresenta como obra acabada, mas como “um modelo rudimentar de máquina para a construção de sonetos, um diferente do outro”. (CALVINO, 2009, p. 203). No livro, dez poemas em versos alexandrinos sobre a origem da Terra podem ser associados livremente produzindo outros poemas. Cada verso é escrito numa tira recortada de papel e cada página é composta por quatorze tiras independentes que podem ser viradas uma de cada vez, como em alguns livros infantis, chegando a produzir novos poemas em número de dez na décima quarta potência, ou seja, os cem mil bilhões de poemas mencionados no título.

Além do exercício literário da potencialidade, a originalidade do escritor francês foi também ter querido incluir a sintaxe e as imagens da língua naturalmente falada em Paris em sua literatura. Queneau quis trazer para a literatura o neofrancês, a língua francesa falada, com sua inventividade, mobilidade e economia expressiva que queria aproximar do francês escrito, com sua rígida codificação ortográfica e sintática, transpondo a língua da oralidade para o texto literário. Segundo Calvino,

o neofrancês, enquanto invenção de uma nova correspondência entre escrita e fala, é apenas um caso particular da sua exigência geral de inserir no universo uma ordem que só a invenção (literária e matemática) pode criar, dado que todo o real é caos. (CALVINO, 2007a, p. 258).

As primeiras reflexões de Queneau sobre o neofrancês e a ortografia fonética são feitas no ensaio *Écrit en 1937*, publicado em *Bâtons, chiffres e lettres*, onde aparece a questão “da língua falada, ou melhor, da língua falada *escrita*, porque se tratará aqui mais exatamente da passagem, para uma língua nova (a saber, o francês como se fala atualmente) da fase oral à fase escrita”.¹⁴ (QUENEAU, 1965, p. 12, grifo do autor).

A ideia de incluir a linguagem coloquial na literatura é baseada em rever a grafia das palavras, criando uma escrita fonética racional – a *ortographe fonétique*. Como observou no ensaio *Écrit en 1955*:

¹⁴ [...] “du langage parlé, ou plutôt du langage parlé écrit, car il s’agit ici très exactement du passage, pour une langue nouvelle (à savoir le français tel qu’il se parle actuellement) de la phase orale à la phase écrite”. (QUENEAU. *Écrit en 1937*. In: *Bâtons, chiffres e lettres*. Gallimard, 1965, p. 12).

a conversação tem um ritmo, um movimento, uma falta de sequência nas ideias com, por outro lado, estranhas associações, lembranças curiosas, que não se assemelham em nada aos diálogos que preenchem, habitualmente, qualquer romance.¹⁵ (QUENEAU, 1965, p. 90).

As obras mais conhecidas de Queneau, entre os dezessete romances e os doze livros de poesia que escreveu, são talvez *Pierrot mon ami* (1942), seu primeiro sucesso, *Exercices de Style* (1947), *Zazie dans le métro* (1959) e *Cent mille milliards de poèmes* (1961). O autor se popularizou com o romance *Zazie dans le métro*, que foi transposto para o teatro por Olivier Hussenot em dezembro do mesmo ano do lançamento do livro. No ano seguinte, em 1960, uma transposição para o cinema foi feita por Louis Malle, um dos cineastas de ponta da *nouvelle vague*, o movimento cinematográfico francês de maior sucesso entre a crítica e o público na época. Está associada a esse romance a consagração do autor na literatura francesa. Seu nome foi atribuído a uma estação da linha 5 do metrô parisiense, privilégio até então compartilhado por renomados autores da literatura francesa mundialmente conhecidos como Victor Hugo e Diderot.

No romance *Zazie dans le métro*, Queneau utilizou a escrita fonética para representar a língua francesa falada na vida cotidiana, adotando uma nova linguagem literária. O artifício usado por Queneau para transpor a língua falada para a literatura, a *ortographe phonétique*, procurava reproduzir a fonética das palavras com uma ortografia própria. De acordo com as considerações feitas por Roland Barthes no posfácio que escreveu para o romance,¹⁶ nesta intervenção sobre a língua francesa,

o que é demonstrado e ridicularizado não é de modo algum a irracionalidade do código gráfico; todas as

¹⁵ “la conversation a un rythme, un mouvement, une absence de suite dans les idées, avec, par contre, d’étranges associations, de curieux rappels, qui ne ressemblent en rien aux dialogues qui remplissent, habituellement, n’importe quel roman”. (QUENEAU. *Écrit en 1955. In: Bâtons, chiffres e lettres*. Gallimard, 1965, p. 90).

¹⁶ O livro *Zazie no metrô* foi publicado no Brasil pela primeira vez em 1985, pela Editora Rocco com tradução de Irène Cubric. Em 2009, a Cosac Naify editou um volume comemorativo aos 50 anos do lançamento do romance, com tradução de Paulo Werneck, contendo o posfácio de Barthes escrito para a edição francesa até então inédito no Brasil.

reduções de Queneau têm mais ou menos o mesmo sentido: fazer surgir no lugar da palavra pomposamente envelopada em sua roupagem ortográfica uma palavra nova, indiscreta, natural. (BARTHES, 2009, p. 178).

O efeito resultante dessas intervenções sobre a língua, que são usadas também em *Les fleurs bleues*, é uma linguagem literária que deve ser lida como se fosse dita. Como afirmou Roland Barthes, concluindo o posfácio que escreveu para *Zazie o metrô*: “Para Queneau, a literatura é uma categoria da palavra, portanto da existência, que diz respeito a toda a humanidade. Sem dúvida, como se viu, boa parte do romance é jogo de especialista”. (2009, p. 181).

De acordo com Calvino, Queneau “durante a sua batalha pelo neofrancês, dessacraliza a suposta imutabilidade da linguagem literária para aproximá-la da verdade da fala”. (CALVINO, 2007a, p. 268). Ao usar esta escrita fonética em seus romances Queneau tinha também a intenção de provocar um efeito cômico, mas com a preocupação de não tornar seus textos incompreensíveis, tomava o cuidado de não usar essa linguagem em toda a extensão do texto.

O trabalho com o significante, os jogos de palavras nos romances com as suas pesquisas expressivas, desde *Zazie dans le métro* até *Les fleurs bleues*, expressa uma irônica visão existencial que atrai o leitor pela sua carga de humor, mas o leitor percebe logo que o objetivo do romance não é apenas fazer rir. De acordo com Chabanne,

os verdadeiros leitores de Queneau não se contentam em reduzir o humor a simples jogos sobre a matéria verbal e a um efeito de divertimento sem consequência para o leitor. Para eles, os jogos de linguagem são apenas a superfície de um trabalho cuja proposta é ambiciosa.¹⁷ (1996, p. 4-5).

¹⁷ les vrais lecteurs de Queneau ne se contentent pas de réduire l’humour à de simples jeux sur le matériau verbal et à un effet d’amusement sans conséquence pour le lecteur. Pour eux, les jeux de langage ne sont que la surface d’un travail d’écriture dont l’enjeu est ambitieux. (CHABANNE, Jean-Charles. *En lisant les lecteurs de Queneau*, 1996, p. 4-5).

Depois da publicação de *Les fleurs bleues*, Queneau escreve apenas mais um romance *Le vol d'Icare* (1967), em que narra a história de um personagem que foge da página escrita e passa a viver no mundo real. A partir desta data dedica-se exclusivamente à poesia, escrevendo a trilogia composta por *Courir les rues* (1967), *Batre la campagne* (1968) e *Fendre les flots* (1969), que segundo Sergio Cappello pode ser associada a Palomar. A trilogia inicia:

uma nova poética da experiência trivial do cotidiano, da experiência ordinária, que não é sem relação com o que se pode considerar como a obra prima da maturidade de Calvino, o romance Palomar.¹⁸ (CAPPELLO, 2007, p. 244).

Palomar (1983), o último romance de Calvino, se detém também na descrição detalhada de observações das experiências diárias da vida cotidiana.

Além de ser conhecido pela literatura que produziu, a notoriedade de Queneau se deu também por ter fundado em 1960, junto com o matemático François Le Lionnais, o Oulipo – *Ouvroir de littérature potentielle*, o Laboratório de literatura potencial, grupo que promovia a experimentação de literatura baseada em vários tipos de limitações, as chamadas *contraintes*. Segundo Henri Godard, crítico literário que organizou com a colaboração de outros autores a coleção das obras completas de Queneau para a Gallimard,

Ninguém na França explorou mais metodicamente as possibilidades desta via que Raymond Queneau. Longe de se limitar a ela: ele surpreende a cada dia passando a outros meios de recolocar em questão a forma dominante do romance.¹⁹ (GODARD, 2003, p. 23)

¹⁸ “une nouvelle poétique du quotidien, de l’expérience ordinaire, qui n’est pas sans rapport avec ce que l’on peut considérer comme le chef d’oeuvre de la maturité de Calvino, le roman Palomar”. (CAPPELLO, Sergio. *Les années parisiennes d’Italo Calvino, 1964-1980: Sous le signe de Raymond Queneau*. Paris: Presses Paris Sorbonne, 2007, p. 244).

¹⁹ “Personne en France n’a plus méthodiquement exploré les possibilités de cette voie que Raymond Queneau. Il est loin de s’y limiter: il saisit tour à tour au passage bien d’autres moyens de remettre en question le forme dominante du roman.” (GODARD, Henri. *Queneau et les problèmes de la construction du roman*. In *Europe*, revista literária mensal, 2003, p. 23).

1.1.2 A integração de Calvino com o Oulipo

Diferentemente de quase todos os outros grupos literários, dos quais, aliás, nunca fiz parte, o Oulipo não se levava a sério, estudava coisas sérias com espírito jocoso. E eu compartilho ainda esta ideia fundamental do grupo: toda obra literária se constrói à base de restrições, de regras do jogo autoimpostas.²⁰

Italo Calvino

O grupo Oulipo – *Ouvroir de Littérature Potentiel*, a Oficina de Literatura Potencial, um grupo restrito de dez pessoas, literatos, matemáticos e filósofos, desenvolve experimentos sobre a linguagem aplicados aos textos literários. Fundado em Paris por iniciativa de Raymond Queneau e do matemático François Le Lionnais, numa quinta-feira, 24 de novembro de 1960, em uma reunião no restaurante “Vrai Gascon”, o grupo teve como membros fundadores Albert-Marie Schmidt, Jean Queval, Jean Lescure, Jacques Duchateau, Claude Berge e Jacques Bens. No início de 1961, Noël Arnaud e Ross Chambers, passaram também a fazer parte do grupo, completando então o número de dez membros fundadores do Oulipo. Mais tarde se integraram ao grupo Marcel Duchamp e Georges Perec, entre outros. O grupo nasce de uma das subcomissões de trabalho do Colégio de patafísica, academia instituída em 1948 por literatos, artistas e poetas. A patafísica era a “ciência das soluções imaginárias do particular e das leis que governam as exceções”, teorizada por Alfred Jarry em “*Gestes et opinions du Docteur Faustrol pataphysicien, roman neo-scientifique*”, publicado postumamente em 1911.

Na poética do Oulipo, literatura e ciência foram aproximadas na perspectiva de uma renovação do valor dos resultados que poderiam ser atingidos recorrendo à sua relação, sobre a qual se articula a tentativa

²⁰ “a differenza di quasi tutti gli altri gruppi letterari, dei quali peraltro non ho mai fatto parte, l’Oulipo non si prendeva sul serio, studiava cose serie con spirito giocoso. E io condivido ancora quest’idea fondamentale del gruppo: ogni opera letteraria si costruisce sulla base di costrizioni, di regole del gioco autoimposte”. (Entrevista publicada em “*Lire*” em 1981. In: *Italo Calvino. Sono nato in America – Interviste 1951-1985*. Mondadori, 2012, p. 434).

de uma nova retórica. Os dois fundadores do grupo, o escritor Raymond Queneau e o matemático François Le Lionnais, propõem uma fusão no âmbito de uma poética que, partindo de tradições artísticas e científicas diferentes, transforma a literatura em arte potencial. Os integrantes do grupo eram literatos interessados em ciências exatas ou cientistas interessados em literatura, indicando uma interdisciplinaridade marcadamente presente em seus textos. Mario Barenghi define o grupo como “uma singular confraria de literatos, dedicados a imaginar bizarras invenções partindo de regras formais severamente restritivas, marcadas por um acentuado gosto matematizante”. (BARENGHI, 1994, p. 1239-1245).²¹

As regras, as limitações, as *contraintes*, de acordo com a nomenclatura do Oulipo, são o ponto de partida para a literatura potencial que se opõe ao conceito de inspiração e liberdade criativa que movimentou a literatura durante o século XIX. O ponto chave sobre o qual se baseiam os integrantes do Oulipo é que na criação literária sempre existem restrições às quais o artista se submete, muitas vezes inconscientemente. Trata-se não só de todos os condicionantes lexicais, gramaticais e sintáticos da língua, mas também dos gêneros e dos estilos codificados pela tradição, pelo cânone de referência, pelo público hipotético ao qual o autor se dirige. O escritor oulipiano renuncia a este tipo de naturalidade expressiva, submetendo sua atividade criativa e sua obra a uma regra que escolhe e se impõe anteriormente, à qual deve se ater obrigatoriamente. Como explica Magali Espinasse “tal escrita não obedece mais a uma força misteriosa de inspiração, mas a *contraintes* escolhidas, pré-definidas pelo autor.”²² (1999, p. 17). As *contraintes* elaboradas e auto impostas pelo escritor constituem um estímulo a mais para a criatividade, para a fantasia e para encontrar soluções imprevistas e inusitadas.

A história das relações oficiais de Calvino com o Oulipo começa em novembro de 1972 quando, convidado por Queneau, participa pela primeira vez do ritual de um *déjeuner* na casa de François Le Lionnais como convidado de honra. Esta é uma reunião histórica em que um novo

²¹ “una singolare consorte di letterati, dediti a scogitare bizzarre invenzioni partendo da regole formali severamente costrittive, improntate a uno spiccato gusto matematizzante”. (BARENGHI, Mario. *Poesie e invenzioni oulipiennes*. In *Italo Calvino. Romanzi e Racconti*, V. III, 1994, p. 1239-1245).

²² “telle écriture n’obéit donc plus à une mystérieuse force d’inspiration mais à des contraintes choisies, prédéfinies par l’auteur”. (ESPINASSE, Magali. *Étude sur Les fleurs bleues*. Paris: Ellipses, 1999. p. 17).

conceito é proposto por Georges Perec – a *contrainte* semântica. Perec apresentou o projeto de uma forma de produção literária na qual as restrições não se referiam mais aos elementos linguísticos, como letras, palavras ou frases, como acontecia até então, mas aos elementos semânticos. O resultado desse projeto apareceu seis anos depois no romance *La vie mode d'emploi* de Perec (1978), que foi considerado por Calvino como um “verdadeiro acontecimento na história do romance [...] pela maneira pela qual a busca de um projeto estrutural e o imponderável da poesia se tornam uma coisa só”. (1990^a, p. 135)

O fato de Calvino, neste primeiro encontro, ter entrado no mérito dos problemas mais sérios do Oulipo como o papel central da matemática, a importância da forma, a recusa de tudo que possa depender do acaso, o modo de utilização das restrições semânticas, mostram como o convidado está direta e pessoalmente envolvido com as principais questões do grupo. As intervenções de Calvino, indicando outros autores italianos que poderiam interessar ao grupo ou que teriam demonstrado interesse nas experiências do Oulipo, manifestam sua integração com o grupo que o admite oficialmente na reunião seguinte, em fevereiro de 1973. Calvino passa então a fazer parte do Oulipo, como membro estrangeiro, participando das discussões críticas sobre o destino da literatura e de sua relação com a ciência. Antes dele, apenas o inglês Stanley Chapman, tradutor de *Cent mille milliards de poèmes* e o correspondente australiano Ross Chambers tinham sido admitidos no grupo como membros estrangeiros. “Aqui estamos num clima completamente diferente daquele austero e rarefeito das análises de Barthes e dos textos dos escritores de *Tel Quel*; aqui domina o divertimento, a acrobacia da inteligência e da imaginação” (CALVINO, 2009, p. 221).

Calvino oscila entre os dois polos pelos quais se sente atraído: o rigor do estruturalismo e a liberdade da experimentação. Mas percebendo os limites de um e de outro, contrapõe o rigor científico aplicado à literatura ao experimentalismo provocado pelo uso da linguagem científica na literatura:

De um lado Barthes e os seus ‘adversários’ da ciência, que pensam e falam com fria precisão científica; do outro lado Queneau e os seus amigos da ciência, que pensam e falam por meio de extravações e cambalhotas da linguagem e do pensamento (CALVINO, 2009, p. 221).

O ingresso oficial de Calvino na Oficina de Literatura Potencial não transforma sua concepção a respeito da literatura, ao contrário, apenas consolida grande parte das convicções que já tinha anteriormente. O interesse de Calvino pelas premissas do Oulipo não é casual, Queneau lhe interessa porque compartilha as suas ideias que se referem às reflexões sobre as relações do homem com a história e a natureza que já apareciam em *Il baronerampante* (1957), *Il cavaliere inesistente* (1959) e *Marcovaldo* (1963).

O conceito de estrutura livre, a ideia da multiplicidade potencial é o que atrai Calvino, como bem explica no prefácio que escreveu para coletânea de escritos de Raymond Queneau *Segni, cifre e lettere*, editada pela Einaudi em 1981:

A estrutura é liberdade, produz o texto e ao mesmo tempo a possibilidade de todos os textos virtuais que podem substituí-lo. Esta é a novidade que se encontra na ideia da multiplicidade ‘potencial’ implícita na proposta de uma literatura que venha a nascer das limitações que ela mesma escolhe e se impõe. (CALVINO, 2007a, p. 270).

As experimentações de estilo propostas pelo Oulipo partiam de práticas de escrita que através das restrições, as chamadas *contraintes*, exploravam a potencialidade da linguagem. A ideia central do grupo era utilizar na criação literária alguns mecanismos de natureza matemática que pudessem condicionar a construção do texto. A *contrainte*, seja de ordem formal, estrutural ou semântica, é a regra pré-definida que deve preceder o ato criativo, é o princípio fundamental sobre o qual o texto vai tomar forma.

No método do Oulipo, como coloca Calvino,

É a qualidade dessas regras, sua engenhosidade e elegância que conta em primeiro lugar; se a ela corresponderá logo a qualidade dos resultados, das obras obtidas por essa via, tanto melhor, mas de qualquer modo a obra é apenas um exemplo das potencialidades alcançáveis somente por meio da porta estreita dessas regras. (2007a, p. 270).

As operações lógicas que são a base desta literatura potencial e combinatória são essencialmente as seguintes: a ordem, a alternância ou a repetição de rimas, palavras ou versos, ou então o comprimento dos versos utilizados; a permutação de determinadas unidades e o deslocamento das unidades semânticas segundo um sentido diferente do normal. Além destas, são utilizadas outras estratégias que dão origem a vários artifícios linguístico-literários, como o lipograma. O lipograma é uma *contrainte* de restrição formal, ou seja, é uma regra que diz respeito à forma da obra. Já a *contrainte* semântica é usada para a experimentação no plano do conteúdo. A maioria das obras oulipianas se insere na categoria das restrições formais, com o uso de palíndromos, anagramas, estruturas alfabéticas, gráficas e rítmicas. O lipograma consiste em escrever uma composição em prosa ou em verso suprimindo uma letra do alfabeto, cujo exemplo mais conhecido é o conto de Georges Perec *La Disparition* (1969), escrito sem utilizar uma única vez a letra “e”, a vogal mais frequente na língua francesa.

Com a experiência da integração de Calvino ao Oulipo, o modo de utilização das *contraintes*, as temáticas como o papel da matemática e da combinatória no processo criativo, a recusa do acaso e da coincidência, a importância da forma são imediatamente absorvidas por Calvino que começa a pensar em novas estruturas para suas narrativas. Em entrevista concedida em 1981, diz Calvino: “Nos meus últimos livros procuro sempre me colocar regras difíceis para construir uma obra, colocar dificuldades para serem superadas: e a invenção nasce da sua superação”.²³ (2012, p. 411).

É possível estabelecer analogias entre Queneau e Calvino, tomando por base o tema da noção de literatura nos dois autores. Na verdade, o que Calvino destaca em Queneau revela a sua própria concepção de mundo, de literatura e da sua função, que já tinha manifestado nos anos 1960, mas que fica muito clara na definição das qualidades a serem preservadas na literatura nas suas *Lezioni americane – Sei proposte per il prossimo millennio*²⁴ (1988). O texto das conferências que Calvino faria na Universidade de Harvard nos Estados Unidos em 1985, hoje considerado o testamento literário do autor, contém uma concepção de literatura que apresenta

²³ “Nei miei ultimi libri cerco sempre di pormi delle regole difficili per costruire una opera, di pormi dele difficoltà da superare: e l’invenzione nasce dal loro superamento”. (Entrevista concedida a Mario Tamponi, publicada originalmente no suplemento “*Cultura*” da revista “*Avanti!*” em 1981).

²⁴ No Brasil, o livro foi editado pela Companhia das Letras em 1990 com o título *Seis propostas para o próximo milênio*, com tradução de Ivo Barroso.

muitas correspondências com noções que Calvino já tinha expressado na década de 1960 e que manifestam uma integração muito evidente com as posições de Queneau. As afinidades entre a concepção de literatura dos dois escritores são evidentes não só na década de 1960, como a partir de então até a última fase da produção literária de Calvino. O convívio com Queneau marcou de modo determinante as últimas obras de Calvino, especialmente a lógica matemática.

Na primeira conferência que escreveu para definir os valores literários que deveriam ser preservados, dedicada à leveza, Calvino afirma que a sua intervenção como escritor na maioria das vezes se traduziu por uma subtração de peso: “esforcei-me por retirar peso, ora às figuras humanas, ora aos corpos celestes, ora às cidades; esforcei-me sobretudo por retirar peso à estrutura narrativa e à linguagem”. (CALVINO, 1990a, p. 15). Naturalmente podemos deduzir que ao fazer esta afirmação Calvino estava se referindo aos personagens de sua trilogia *I nostri antenati* (1960) onde parodia romances de cavalaria, aos corpos celestes humanizados dos contos de *Le cosmicomiche* (1965) e às cidades alegóricas de *Le città invisibili* (1972).

A intenção de conferir leveza à sua escritura não é apenas uma preocupação estilística, mas uma operação cuja importância tem um significado maior: a leveza da escritura e da estrutura da narração representa a única alternativa ao peso e à ausência de sentido da realidade. Trata-se, portanto, de fazer da literatura uma arte que através da leveza, possa oferecer ao homem uma visão diferente da realidade.

Logo me dei conta de que entre os fatos da vida, que deviam ser minha matéria-prima e um estilo que eu desejava ágil, impetuoso, cortante, havia uma diferença que eu tinha cada vez mais dificuldade em superar. Talvez que só então estivesse descobrindo o pesado-me, a inércia, a opacidade do mundo – qualidades que se aderem logo à escrita, quando não encontramos um meio de fugir a elas. (CALVINO, 1990a, p. 16).

Ao discorrer sobre a rapidez, Calvino parece descrever justamente a obra de Queneau, *Les fleurs bleues*, caracterizada pela grande quantidade de referências e comentários em relação a assuntos e temas diversos que não dizem respeito diretamente à trama, mas que tomam páginas inteiras do romance:

A rapidez de estilo e de pensamento quer dizer antes de mais nada agilidade, mobilidade, desenvoltura; qualidades essas que se combinam com uma escrita propensa às divagações, a saltar de um assunto para outro, a perder o fio do relato para reencontrá-lo ao fim de inumeráveis circunlóquios. (CALVINO, 1990a, p. 59).

A aproximação de Calvino com as re-escrituras e as manipulações textuais do Oulipo se deve ao seu interesse pela ideia de escritura artesanal e de exploração da história da literatura, de acordo com as categorias de intertextualidade e hipertextualidade definidas por Genette (1982). O primeiro termo indica a presença efetiva de um texto em outro, através de citações, plágios e alusões. Na semiótica, a hipertextualidade é a relação que se estabelece entre um determinado texto e um texto anterior a ele, através de um processo chamado por Genette de transformação, no qual o texto posterior – o hipertexto, evoca o anterior – o hipotexto, transformando-o e derivando dele sem necessariamente mencioná-lo diretamente.

Como Queneau, Calvino está sempre aberto à experimentação, a usar os recursos que a linguagem pode colocar à disposição, a examinar os instrumentos e as técnicas do trabalho do escritor, vendo o escritor como um artesão, numa relação muito aberta com a tradição. As referências de Calvino ao Oulipo e especialmente a Queneau e aos princípios do grupo são encontradas em muitos de seus artigos. Ao discorrer sobre a multiplicidade em *Seis propostas para o próximo milênio*, Calvino faz referência às ideias centrais do Oulipo como a imposição de regras rigorosas e mesmo arbitrárias, dizendo que “o milagre é que essa poética que se poderia dizer artificiosa e mecânica dá como resultado uma liberdade e uma riqueza inventiva inesgotáveis”. (1990a, p. 136).

A integração com o Oulipo coloca para a literatura de Calvino o objetivo de uma escritura que contenha imaginação científica, linguagem lógica e estrutura matemática, características que correspondem à sua produção na fase que interessa examinar nesse trabalho.

1.2 CALVINO E A EXPERIMENTAÇÃO LITERÁRIA

A literatura crítica dá conta das diversas fases da obra de Calvino e uma discussão mais ampla e esclarecedora da sua ligação com a história

das vanguardas literárias pode ajudar a entender a sua fase experimental. Na sua trajetória, o autor engajado dos primeiros ensaios e romances, intelectual militante, participante ativo do debate político, renuncia a intervir diretamente na sociedade e dá lugar ao escritor que explora os territórios da filosofia e do fantástico. Na verdade esta mudança é uma tomada de posição consciente que consiste em concentrar na literatura as forças e energias antes empregadas no engajamento político.

Em *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* (*Três correntes do romance italiano hoje*), conferência que proferiu nos Estados Unidos em 1959, publicada em 1980 na coletânea *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*²⁵, falando de sua própria obra Calvino acentua o fato de que tendo começado a escrever no período do neorrealismo do pós-guerra, seus primeiros escritos tratavam da guerra *partigiana*: “um mundo colorido, aventureiro, em que a tragédia e a alegria se mesclavam”. (CALVINO, 2009, p. 69). Falando de sua própria posição dentro do panorama literário diretamente saído da experiência da Resistência, Calvino se coloca na categoria dos autores fantásticos, definindo a “transfiguração fantástica” como uma corrente à parte da prosa literária italiana. A lembrança da experiência *partigiana* do autor constitui a base da paródia dos romances de cavalaria, *Il visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante* (1957) e *Il cavaliere inesistente* (1959), depois reunidos em *I nostri antenati* (1960)²⁶.

Sem querer abrir mão da carga épica e aventureira na sua literatura e insatisfeito com as imagens da vida do pós-guerra na Itália, que não preenchiam essa sua necessidade, transferiu essa carga para aventuras fantásticas, fora de sua época, fora da realidade. Justificando assim a criação dos personagens que compõem a sua trilogia de narrativas fantásticas: “De todo o meu discurso terão compreendido que a ação sempre foi mais do meu agrado do que a imobilidade, a vontade mais do que a resignação, a excepcionalidade mais do que o habitual”. (CALVINO, 2009, p. 69).

Na solução que adota, aparece uma síntese entre o fantástico, a aventura e o olhar irônico, que caracterizam a sua obra. A base desta escri-

²⁵ Organizada por Calvino, a coletânea de seus ensaios foi editada no Brasil com o título *Assunto Encerrado – Discursos sobre literatura e sociedade*, com tradução de Roberta Barni, pela Companhia das Letras em 2009.

²⁶ No Brasil, a coleção completa contendo o prefácio escrito pelo autor, foi publicada pela Companhia das Letras num único volume, com tradução de Nilson Moulin em 1993, com o título “*Os nossos antepassados: O visconde partido ao meio, O barão nas árvores e O cavaleiro inexistente*”.

tura está na experiência vivida por Calvino na guerra que foi sua primeira grande aventura moral e existencial. Esta experiência foi o tema narrativo de seu primeiro romance *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), cuja matéria narrada já representava uma aventura – uma “epopeia coletiva” (2004, p. 15), como definiu no prefácio que escreveu em 1964 para a segunda edição do volume.

Nas escolhas de suas narrativas, Calvino se apoiou inicialmente nos elementos estruturais do romance de aventuras e da narrativa fantástica. *Il visconte dimezzato* (1952) foi seu primeiro texto narrativo em que aparece o protagonista cavaleiro. O visconde Medardo di Terralba, que atingido por um tiro de canhão na luta em defesa da cristandade, sobrevive partido ao meio, em duas partes contraditórias que causam grande confusão entre a população de seus domínios.

Ouviu-se um rápido bater de cascos e na orla do baranco apareceram um cavalo e um cavaleiro meio coberto por um manto negro. Era o visconde Medardo que, com seu gélido sorriso triangular, contemplava o resultado trágico da cilada, imprevista até para ele mesmo: certamente pretendia matar nós dois; acabou por salvar-nos a vida. (CALVINO, 2013, p. 33).

A escolha de temas fantásticos e de aventuras, o aspecto irônico, se deveu ao desencanto com as questões políticas, acontecido após sua participação na Resistência e ao pessimismo que foi se acentuando no escritor na década de 1960. O clima pesado que se esabeleceu na Itália do pós-guerra, não era propício para a atividade do escritor, ainda nos primeiros anos de sua produção literária, animado por um “ritmo interior picaresco e aventureiro” (CALVINO, 1990a, p. 16) que o levava a escrever, como descreveu no ensaio sobre a leveza em *Seis propostas para o próximo milênio*.

Ele desejava preservar em seu discurso narrativo justamente a energia que havia em sua experiência na Resistência, mas as dificuldades de integração com as mudanças impostas pela evolução da sociedade italiana o levaram a adotar uma nova postura em seu discurso literário, como destaca Claudio Milanini:

Justamente daquela vontade de salvaguardar aquele entusiasmo original – bem cedo posto à dura prova pela guerra fria e pela derrota da esquerda

no mundo capitalista— descendem seja a recusa ao subjetivismo sentimental, seja a desconfiança no confronto com o realismo rigorosamente mimético. (MILANINI, 2001, p. XXIV)²⁷.

A síntese entre o fantástico, a aventura e o olhar irônico, persiste na obra de Calvino até a publicação de *Le cosmicomiche* em 1965, quando aparece então o Calvino experimental, acrescentando à sua literatura as temáticas científicas. Daí em diante o autor aprofunda suas reflexões sobre a literatura, e a abordagem narrativa inspirada no estruturalismo e na semiologia é uma evidência na sua obra a partir deste momento. A literatura crítica dedicada às obras que produziu neste período indica uma verdadeira virada que é a origem dos trabalhos mais voltados para as diversas correntes literárias e filosóficas da época – a semiologia de Roland Barthes e Greimas, a antropologia estrutural de Lévi-Strauss, os modelos semiológicos dos estruturalistas russos e o *nouveau roman*.

Le cosmicomiche é o primeiro resultado da renovação de Calvino, inventando um “gênero literário que pretendia criar uma relação com o sentido cósmico da mitologia antiga através do filtro cômico da arte moderna”.²⁸ (ODIFREDDI, 2008, p. 152). Para Calvino o cosmo se apresenta como uma combinação de eventos possíveis. Escreve então a série de contos que representam esta visão combinatória do mundo e publica o conjunto de textos que traduzem de forma narrativa hipóteses científicas sobre a origem e a organização do cosmo, sobre corpos celestes e sobre a evolução da vida. Aparece aí o interesse de Calvino pelos temas científicos que são tratados literariamente, pré anunciando sua integração com os princípios de forma e conteúdo do Oulipo do qual viria a fazer parte futuramente. O próprio Calvino, em entrevista concedida em 1981, ao suplemento “*Cultura*” do jornal “*Avanti*”, explica assim as intenções que tinha ao escrever *Le cosmicomiche*:

²⁷ “Proprio dalla volontà di salvaguardare quello slancio originario – messo ben presto a dura prova dalla guerra fredda e dalla sconfitta delle sinistre nel mondo capitalistico – discendono sia il rifiuto del soggettivismo sentimentale sia la diffidenza nei confronti del realismo rigorosamente mimetico”. (MILANINI. *Introduzione*. In: *Italo Calvino. Lettere. 1940-1985*. Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 2001, XI-XLI).

²⁸ “intendono instaurare un rapporto con il senso cosmico della mitologia antica attraverso il filtro comico dell’arte moderna”. (ODIFREDDI, Piergiorgio. *Se una notte d’inverno un calcolatore*. In: *Italo Calvino – Percorsi potenziali*. 2008, p. 151-170).

Partindo de ideias que encontrei em tratados de ciência moderna procurei encontrar uma possibilidade mítica, de criar mitos cosmológicos primitivos. Ao mesmo tempo queria fugir de uma certa grandiloquência do cósmico, encontrar o cósmico através de uma linguagem comum, através dos sinais da vida cotidiana. Não sei se consegui, mas era este o meu propósito²⁹. (CALVINO, 2012, p. 413).

Na literatura crítica são feitas muitas referências às relações entre a obra literária de Calvino e a ciência e a tecnologia. A ciência tem para o escritor a função de unir a literatura à procura pela exatidão e assim através dessas relações foi se construindo a imagem de um escritor com capacidade de construir sua narrativa com um rigor geométrico. Segundo o matemático Piergiorgio Odifreddi, professor de Lógica, “As *Cosmicomicas* demonstram que é possível construir mitos a partir da ciência, assim como no passado muitas vezes a ciência foi construída a partir dos mitos”.³⁰ (2008, p. 154).

As primeiras narrativas cosmicômicas, publicadas originalmente na revista “*Il Caffè*” em 1963, são publicadas pela Einaudi em 1965, junto com outras histórias cosmicômicas no volume *Le cosmicomiche*. As histórias tratam de um universo onde ainda não há a presença do homem, mas as entidades que o compõem têm formas humanizadas. Com humor, nos contos Calvino relaciona as teorias científicas sobre o cosmos com as situações comuns da vida cotidiana. *Le cosmicomiche* usa um modo de pensar antropomórfico na narrativa ficcional que permite ao leitor imaginar concretamente situações que não seriam acessíveis a não ser através de imagens baseadas em modelos humanos. No mais científico dos textos

²⁹ “Partendo da spunti che avevo trovato su trattati di scienza moderna io ho cercato di ritrovare una possibilità mitica, di creare dei miti cosmologici primitivi. Nello stesso tempo volevo sfuggire a una certa magniloquenza del cosmico, ritrovare il cosmico attraverso un linguaggio comune, attraverso dei segni della vita quotidiana. Non so se ci sia riuscito, ma questo era il mio proposito”. (CALVINO, 2012, p. 413).

³⁰ “Le cosmicomiche dimostrano che è possibile costruire dei miti prendendo spunto dalla scienza, così come nel passato spesso volte la scienza è stata costruita prendendo spunto dai miti”. (ODIFREDDI, Piergiorgio. *Se una notte d'inverno un calcolatore*. In: *Italo Calvino – Percorsi potenziali*. 2008, p. 151-170).

de Calvino, o personagem que narra as histórias, cujo nome é um palíndromo *Qfwfq*, assume as mais variadas fisionomias e fala como testemunha dos diferentes momentos da evolução do cosmo.

Os contos são uma alegoria que exhibe num humor *nonsense*, pressupostos da visão de mundo de Calvino evidenciados em ensaios como *Cibernetica e fantasmi: Appunti sulla narrativa come processo combinatorio* (*Cibernética e fantasmas. Notas sobre a narrativa como processo combinatório*) (1967). Esse ensaio mostra que o tema das combinações matemáticas já se manifestava em Calvino bem antes do convívio com o Oulipo, que acontece em função de seu interesse na experimentação literária resultante da fusão entre literatura e ciência. O ensaio é também objeto de suas reflexões sobre teoria da literatura, onde aparece a discussão sobre o ato de desmontar a narrativa em suas unidades compositivas, como reflexo de uma fragmentação maior que atinge o modo de conceber a história, a existência humana e o pensamento.

Operar a partir de imagens, é uma característica marcante da escrita de Calvino, mas nas *Cosmicômicas* o processo é diferente, como o próprio escritor indica, ao falar da *visibilidade* nas suas lições americanas:

Quando comecei a escrever histórias fantásticas, ainda não me colocava problemas teóricos; a única coisa de que estava seguro era que na origem de cada um de meus contos havia uma imagem visual [...] Nas *Cosmicômicas* o processo é ligeiramente diverso, porque o ponto de partida é um enunciado extraído do discurso científico: é desse enunciado conceitual que deve nascer o jogo autônomo das imagens visuais. (CALVINO, 1990a, p. 105).

O interesse de Calvino pelas formulações científicas a respeito do cosmos, ligadas às leituras astronômicas e naturalistas da juventude, o leva a propor imagens que correspondam à organização do espaço, a partir das quais elabora os contos cosmicômicos. Criando um “gênero (ou subgênero) literário no qual se fundem fantasia, saber enciclopédico, interesses antropológicos, amor pelas simetrias, humorismo”.³¹ (MILANINI, 2008, p. XXII).

³¹ “genero (o sottogenere) letterario in cui si fondono fantasia, sapere enciclopedico, interessi antropologici, amore per le simetrie, umorismo.” (MILANINI.

Depois da publicação de *LeCosmicomiche* na Itália, onde o debate crítico em torno da obra não teve grande repercussão, Calvino voltou sua atenção para Paris, onde novas perspectivas se apresentavam para a vida literária. O desenvolvimento da crítica estruturalista de Barthes e Greimas, o *nouveau roman* de Robbe-Grillet e Butor, chamavam a atenção de Calvino que via em Paris condições mais favoráveis para o desenvolvimento de seu trabalho. Tais condições podem ser notadas na sua produção teórica particularmente numerosa da segunda metade da década de 1960 que marcam sua ligação com as vanguardas literárias francesas.

1.2.1 A ligação com a vanguarda literária francesa

Este tópico propõe o aprofundamento do estudo das relações que ligam a obra de Calvino à vanguarda literária francesa e especialmente a Queneau, cuja obra serve de modelo para o conjunto da sua produção experimental. O escritor francês é para Calvino um verdadeiro mestre e o principal mediador das discussões que se dão no âmbito das vanguardas literárias sobre a relação com a arte e a ciência. Além da convergência no plano das técnicas narrativas que devem ser levadas em consideração, a relação entre Calvino e Queneau inclui também uma abordagem da atividade literária que pressupõe um questionamento comum de ordem filosófica. A dificuldade de Calvino de atribuir um sentido à história é também um questionamento na obra de Queneau. Seus ensaios desta época testemunham a aproximação com determinadas correntes da vanguarda e sua adesão às teorias e princípios do Oulipo. A esta altura “Calvino não acredita mais na história. Compartilha com Queneau a ideia que a história seja um breve parêntese entre duas catástrofes”.³² (PERRELLA, 2010, p. 88).

A partir do momento que entra em contato com Queneau, se observa na evolução do projeto literário de Calvino, a criação de obras com características muito diferentes de suas obras anteriores. A literatura que produziu nos últimos vinte anos de sua carreira, de 1965 a 1985, de *Le cosmicomiche* a *Palomar*, é muito variada e cada nova realização é o resultado de um projeto poético com singularidades especiais.

Introduzione. In: *Italo Calvino. Romanzi e racconti.* Milão: Arnoldo Mondadori Editore, Vol. 2, 2008, p. XI-XXXVI).

³² “Calvino non crede più alla storia. Condivide con Queneau l’idea che la storia sia una breve parentesi tra due catastrofi”. (PERRELLA, Silvio. *Calvino.* Bari: Editori Laterza, 2010, p. 88).

O resultado da pesquisa estilística desenvolvida por Calvino em Paris, no ambiente literário da vanguarda francesa, são obras nas quais a estrutura adquire um peso relevante e determinante no aspecto geral do texto. Nesses romances as histórias são construídas segundo uma arquitetura baseada no jogo combinatório. O mecanismo utilizado na construção literária desses romances é a obrigação de seguir a regra escolhida a partir da qual o escritor deve construir estritamente a sua obra, restringindo-se a ela, sem que por isso a liberdade e a imaginação sejam deixadas em segundo plano.

Para Calvino um texto nunca é autônomo, é sempre parte de uma rede de ligações potenciais com outros textos. Um texto só funciona se estiver relacionado com outros textos que o apoiam, que são seus interlocutores potenciais e com todos os outros textos que podem ser recriados a partir dele. Neste sentido, a referência do ponto de vista do conteúdo de *Le cosmicomiche*, parece ter sido o próprio Queneau, como admitiu Calvino:

O projeto das *Cosmicomiche* (e da sua continuação, *Ti con zero*) se inspirava ao mesmo tempo em Lucrécio e Ovídio. Ou, se preferir, por um lado na *Piccola cosmogonia portatile* de Queneau (o *De rerum natura* do nosso século), por outro, em certos repertórios etnográficos de mitos cosmogônicos primitivos.³³ (CALVINO, 2012, p. 642).

Pressupostos da obra de Queneau, com os quais Calvino também se identifica, são claramente expostos no artigo *O que é a arte?* que escreveu em 1938, publicado em *Bâtons, chiffres et lettres*. No Prefácio de *Segni, cifre e lettere*, Calvino destaca um trecho do artigo, que cita também ao discorrer sobre a multiplicidade em *Seis propostas para o próximo milênio*:

Uma outra ideia muitíssimo falsa que mesmo assim circula atualmente é a equivalência que se estabe-

³³ “Il progetto delle *Cosmicomiche* (e della sua continuazione, *Ti con zero*) s’ispirava contemporaneamente a Lucrecio e Ovidio. O, se preferisce, da un lato alla *Piccola cosmogonia portatile* di Queneau (il *De rerum natura* del nostro secolo), dall’altro a certi repertori etnografici di miti cosmogonici primitivi”. (Entrevista originalmente publicada em “*Le Magazine Littéraire*” em 1985. In: *Italo Calvino. Sono nato in America – Interviste 1951-1985*. Milão: Mondadori, 2012, p. 642).

lece entre inspiração, exploração do subconsciente e libertação; entre acaso, automatismo e liberdade. Ora, essa inspiração que consiste em obedecer cegamente a qualquer impulso é na realidade uma escravidão. O clássico que escreve a sua tragédia observando um certo número de regras que conhece é mais livre que o poeta que escreve o que lhe passa pela cabeça e é escravo de outras regras que ignora. (QUENEAU, apud CALVINO, 1990a, p. 261).

Neste texto, Queneau explicita algumas constantes de seu projeto literário como a recusa da inspiração, do lirismo romântico, do acaso e do automatismo cultuados pelo surrealismo e a valorização da obra construída. Para ele o artista deve ter plena consciência das regras formais a que sua obra responde. Como destaca Calvino, para Queneau “existem formas de romance que impõem à matéria todas as virtudes do número” (CALVINO, 2007a, p. 271), no sentido de estabelecer um plano rigoroso para a construção de seus romances, cuja arquitetura é baseada numa matriz aritmética que estabelece uma estrutura harmônica e funcional para sua narrativa. Assim como para Queneau, também para Calvino a literatura está associada à matemática, ele considera que “A literatura, como a matemática, é abstração e formalização”.³⁴ (2012, p. 133).

Na obra de Calvino, em alguns casos, o gosto pela procura da harmonia dos números determina a forma e condiciona o comprimento e a disposição dos capítulos dos romances que escreveu no período em que viveu em Paris. Em *Ti con zero* (1967), por exemplo, a recorrência dos números 5 e 7, deve-se ao número de letras do nome Italo (5) e Calvino (7). *Ti con zero* é uma coleção de histórias curtas que Calvino chamou de “contos dedutivos”, cujo título é a expressão matemática ($T=0$) usada pela cosmologia para indicar o instante da criação do universo. Os contos dedutivos foram publicados em um volume com o título *Tutte le cosmicomiche* (1997)³⁵, que inclui as histórias de *Le cosmicomiche*, publicadas em

³⁴ “La letteratura, come la matematica, è astrazione e formalizzazione.” (Entrevista originalmente publicada em “*Gazette de Lausanne*” em 1967. In: *Italo Calvino. Sono nato in America – Interviste 1951-1985*. Milão: Mondadori, 2012, p. 133).

³⁵ *Ti con zero* foi publicado no Brasil como *T=0*, junto com *As cosmicômicas* já publicadas em 1992, pela Companhia das Letras numa edição com o título *Todas as cosmicômicas*, com tradução de Ivo Barroso e Roberta Barni, em 2007.

coletânea em 1965. *Ti com zero* e *Le cosmicomiche* são os escritos de Calvino mais envolvidos com a ciência. Para ele “a postura científica e aquela poética coincidem: ambas são posturas de pesquisa e ao mesmo tempo de planejamento, de descoberta e de invenção”. (CALVINO, 2009, p. 103), como escreveu no ensaio *La sfida al labirinto (Desafio ao labirinto)*. De acordo com suas observações,

No universo infinito da literatura sempre se abrem outros caminhos a explorar, novíssimos ou bem antigos, estilos e formas que podem mudar nossa imagem do mundo... Mas se a literatura não basta para me assegurar que não estou apenas perseguindo sonhos, então busco na ciência alimento para as minhas visões das quais todo o pesadume tenha sido excluído. (CALVINO, 1990a, p. 19-20).

Calvino vê na ciência uma possibilidade de explorar outros caminhos na literatura. Como um recurso, ele vê a possibilidade de buscar na ciência argumento para a literatura, aliando com leveza a postura científica à poética, mudando o ponto de observação para ver o mundo sob uma outra ótica. Para ele, a ciência assim como a literatura é um alimento para a fantasia e a procura de sentido e deve ser vista com um certo ceticismo e não como a definição de certezas incontestáveis.

Asor Rosa (2001, p. 137) identifica na pesquisa de Calvino uma dupla tendência: uma mais semiológica que insiste em uma nova conexão de signos e de sentidos, que vai de *Le cosmicomiche* a *Città invisibili*; outra mais estruturalista que leva a uma reestruturação da criação literária que vai de *Conte di Montecristo* a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

No plano formal *Le cosmicomiche* ainda não tem a mesma estrutura radical das obras posteriores: *Il castello dei destini incrociati* (1969), *Le città invisibili* (1972) e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979)³⁶, que têm as *contraintes* como ponto de partida para suas estruturas narrativas. A força criativa das *contraintes* na literatura, que constituía o núcleo

³⁶ Os romances foram editados no Brasil pela Companhia das Letras como: *O Castelo dos destinos cruzados*, com tradução de Ivo Barroso, em 1991; *As cidades invisíveis*, com tradução de Diogo Mainardi, em 1991; e *Se um viajante numa noite de inverno*, com tradução de Nilson Moulin, em 1990.

teórico do Oulipo, foi o que despertou o interesse de Calvino desde o início. Como observa Fabio Pierangeli,

Na semiologia, na literatura combinatória no seu entrelaçar-se com a cena, nos jogos dos solidários escritores franceses, Calvino reencontra e desenvolve o elemento da potencialidade, em livros como *O castelo dos destinos cruzados* e *As cidades invisíveis*, nos quais, dentro da ambientação resgatada na tradição literária, a memória pessoal se fixa sobre microcontos. (2015, p. 18).

No romance *Il castello dei destini incrociati*, escrito por Calvino no final da década de 1960, as histórias são construídas numa arquitetura como a de um jogo de cartas, em cuja base já está presente o princípio da multiplicidade potencial do narrável, o mais característico dos princípios do Oulipo. Em entrevista concedida para comentar o próprio livro, diz Calvino a respeito da estrutura do romance:

O castelo dos destinos cruzados não é outra coisa que um conjunto de histórias baseadas no jogo de tarô, com o qual construí uma espécie de máquina de inventar contos. Na literatura, na verdade, há sempre um aspecto de jogo porque escrever é uma aposta, um ato que deve obedecer a certas regras ou então violá-las conscientemente; em literatura o aspecto lúdico é metodologicamente necessário. (CALVINO, 2012, p. 338)³⁷.

A poética do Oulipo considera a literatura potencial como um sistema de textos de estrutura combinatória que são construídos respeitando

³⁷ “*Il castello dei destini incrociati* non è altro che un insieme di storie basate sul gioco dei tarocchi, con cui ho costruito una specie di macchina per inventare racconti. Nella letteratura, in realtà, c’è sempre un aspetto di gioco perché scrivere è una scommessa, un atto che deve obbedire a certe regole oppure violarle consapevolmente; in letteratura l’aspetto ludico è metodologicamente necessario.” (Entrevista publicada originalmente em “*Le Monde*” em 1979. In: *Italo Calvino. Sono nato in America – Interviste 1951-1985*. Milão: Mondadori, 2012, p. 338).

um rigoroso conjunto de vínculos pré-estabelecidos, formais ou de conteúdo, que provocam um efeito lúdico no tratamento de uma intenção séria.

A tendência de Calvino a privilegiar os aspectos formais da narrativa é destacada no artigo de Marcel Bénabou “*Se par une nuit d’hiver un oulipien*” (1990). Neste texto sobre os principais trabalhos oulipianos de Calvino, o autor fala da adequação dos romances *Il castello dei destini incrociati* e *Se una notte d’inverno un viaggiatore* às regras do grupo de “utilização da ciência como princípio de organização da matéria literária”.³⁸ (BÉNABOU, 1990, p. 41).

Em *Le città invisibili* e *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, a narrativa combinatória é a marca principal da estrutura da escrita. A evidência mais clara da influência do Oulipo na literatura de Calvino está nos índices destes dois romances. De acordo com sua definição, *Le città invisibili* é “uma rede dentro da qual se podem traçar múltiplos percursos e extrair conclusões múltiplas e ramificadas” (CALVINO, 1990a, p. 86). No livro, Calvino intensifica a combinatória narrativa: são nove capítulos, nos quais são descritas cinquenta e cinco cidades. Cada uma das cidades delimita um dos onze temas, ilustrados cinco vezes por cinco cidades diferentes, dispostos no livro segundo uma rigorosa ordem geométrica. Os temas se repetem em um jogo combinatório dentro dos nove capítulos:

CAP. I A

...AP[cornice I]

Le città e la memoria. 1. Diomira

Le città e la memoria. 2. Isidora

Le città e il desiderio. 1. Dorotea

Le città e la memoria. 3. Zaira

Le città e il desiderio. 2. Anastasia

Le città e i segni. 1. Tamara

Le città e la memoria. 4. Zora

Le città e il desiderio. 3. Despina

Le città e i segni. 2. Zirna

Le città sottili. 1. Isaura

.... [cornice II]

³⁸ “utilization de la science comme principe d’organisation de la matière littéraire”. (BÉNABOU, Marcel. *Si par une nuit d’hiver un oulipien*. In: *Le Magazine littéraire*, nº 274, 1990, p. 41-44).

CAP. I B

.... [cornice II A]

*Le città e la memoria. 5. Maurilia**Le città e il desiderio. 4. Fedora**Le città e i segni. 3. Zoe**Le città sottili. 2. Zenobia**Le città e gli scambi. 1. Eufemia*

.... [cornice II B]

CAP. III

.... [cornice III A]

*Le città e il desiderio. 5. Zobeide**Le città e i segni. 4. Ipazia**Le città sottili. 3. Armilla**Le città e gli scambi. 2. Cloe**Le città e gli occhi. 1. Valdrada*

.... [cornice III B]

CAP. IV

.... [cornice IV A]

*Le città e i segni. 5. Olivia**Le città sottili. 4. Sofronia**Le città e gli scambi. 3. Eutropia**Le città e gli occhi. 2. Zemrude**Le città e il nome. 1. Aglaura*

.... [cornice IV B]

CAP. V

.... [cornice V A]

*Le città sottili. 5. Ottavia**Le città e gli scambi. 4. Ersilia**Le città e gli occhi. 3. Bauci**Le città e il nome. 2. Leandra**Le città e i morti. 1. Melania*

.... [cornice V B]

CAP. VI

.... [cornice VI A]

*Le città e gli scambi. 5. Smeraldina**Le città e gli occhi. 4. Fillide**Le città e il nome. 3. Pirra**Le città e i morti. 2. Adelma*

Le città e il cielo. 1. Eudossia

.... [cornice VI B]

CAP. VII

.... [cornice VII A]

Le città e gli occhi. 5 Moriana

Le città e il nome. 4. Clarice

Le città e i morti. 3. Eusapia

Le città e il cielo. 2. Bersabea

Le città continue. 1. Leonia

.... [cornice VII B]

CAP. VIII

.... [cornice VIII A]

Le città e il nome. 5. Irene

Le città e i morti. 4. Argia

Le città e il cielo. 3. Tecla

Le città continue. 2. Trude

Le città nascoste. 1. Olinda

.... [cornice VIII B]

CAP. IX

.... [cornice IX A]

Le città e i morti. 5. Laudomia

Le città e il cielo. 4. Perinzia

Le città continue. 3. Procopia

Le città nascoste. 2. Raissa

Le città e il cielo. 5. Andria

Le città continue. 4. Cecilia

Le città nascoste. 3. Marozia

Le città continue. 5. Pentesilea

Le città nascoste. 4. Teodora

Le città nascoste. 5. Berenice

...e [cornice IX B]

O jogo combinatório é exposto pela própria estrutura do romance, que descreve em textos breves as cinquenta e cinco cidades associadas a nomes femininos, repartidas em núcleos temáticos que se sucedem em cada um dos nove capítulos. Esta complexa arquitetura de construção dos capítulos motiva a reflexão do leitor sobre o método de composição da

obra, dando à obra um caráter metatextual, que leva o leitor a refletir sobre o funcionamento da narrativa.

Em *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, o índice mostra logo a estrutura do romance. Os doze capítulos que acompanham o leitor tem uma numeração sequencial, e os dez primeiros capítulos são seguidos pelo título dos dez inícios de romances que compõem o hiper-romance:

Capitolo primo
Se una notte d'inverno un viaggiatore
Capitolo secondo
Fuori dall'abitato di Malbork
Capitolo terzo
Sporgendosi dalla costa scoscesa
Capitolo quarto
Senza temere il vento e la vertigine
Capitolo quinto
Guarda in basso dove l'ombra s'addensa
Capitolo sesto
In un rete di linee che s'allacciano
Capitolo settimo
In una rete di linee che s'intersecano
Capitolo ottavo
Sul tappeto di foglie illuminato dalla luna
Capitolo nono
Intorno a una fossa vuota
Capitolo decimo
Quale storia laggiù attende la fine?
Capitolo undicesimo
Capitolo dodicesimo

Se una notte d'inverno un viaggiatore pode ser considerada a obra mais metatextual de Calvino. Nela o autor expõe os mecanismos da narrativa, propondo uma reflexão sobre a prática da escritura e sobre as relações com todos os segmentos que fazem parte dela: escritores, leitores, tradutores, editores e estudiosos de literatura.

O caráter “potencial” da literatura do Oulipo é o fato de que se trata de uma literatura movida pela ideia de que a criatividade e a fantasia têm um estímulo no respeito às regras. Esta é a base teórica sobre a qual

se fundamenta a relação entre a arte e a ciência instituída na experiência do Oulipo. Na concepção de Calvino a artificialidade mecânica das regras e dos procedimentos dos métodos científicos são instrumentos que não impedem, ao contrário, incentivam a capacidade criativa. A obrigação de obedecer a certas regras aumenta a possibilidade de encontrar soluções originais e, segundo Calvino, a *contrainte* é um mecanismo artificial “capaz de despertar em nós os demônios poéticos mais inesperados e mais secretos”.³⁹ (CALVINO, 1982, p. 18). A mesma ideia foi compartilhada também por outros autores, entre os quais Umberto Eco que escreveu em nota a *Il nome della rosa*: “é preciso criar restrições, para poder inventar livremente”.⁴⁰ (ECO, 1986, p. 514).

No caso de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, o procedimento seguido é revelado pelo autor em *Comment j'ai écrit un de mes livres*, ensaio produzido por Calvino para um dos encontros do Oulipo⁴¹, publicado na *Bibliothèque Oulipienne* nº 20, em 1983. No ensaio são feitas algumas considerações sobre o livro lançado quatro anos antes, expondo o funcionamento das *contraintes* utilizadas em parte de sua elaboração. Como explica Bruno Falcetto, nos capítulos numerados do livro, Calvino teria se inspirado nos quadrados de semiótica estrutural do linguista e semiólogo lituano Algirdas Julien Greimas,

A ação de cada capítulo é reduzida ao esqueleto de um ou mais quadrados semióticos, aos quais se junta um igual número de quartetos em versos livre. Os quartetos servem de chave explicativa para o quadrado e quase sempre são enriquecidas por um dístico final, que parece sugerir o significado daquele segmento da história.⁴² (FALCETTO, 1992, p. 1397).

³⁹ “[...] risvegliare in noi i demoni poetici più inaspettati e più segreti”. (Italo Calvino, no artigo “*Perec, gnomo e cabalista*” publicado no jornal “*La Repubblica*”, de 6 de março de 1982, p. 18).

⁴⁰ “ocorre crearsi delle costrizioni, per potere inventare liberamente.” (ECO, Umberto. *Nota*. In: *Il nome della Rosa*. Milão: Bompiani, 1986, p. 514).

⁴¹ Até hoje o grupo tem a prática de propor para os seus encontros um tema que será publicado na *Bibliothèque Oulipienne* posteriormente.

⁴² “L’azione di ogni capitolo è ridotta allo scheletro di uno o più quadrati semiotici, ai quali se affianca un ugual numero di quartine di versi liberi”. (FALCETTO, Bruno. *Note e notizie sui testi: Se una notte d'inverno un viaggiatore*. In: *Italo Calvino. Romanzi e racconti*. Milão: Mondadori, 2008. Vol. 2, p. 1397).

Calvino estrutura os quadrados a partir de pares opostos ou complementares de categorias semânticas, baseado no quadrado semiótico de Greimas, no qual cada termo se relaciona com todos os outros em vários sentidos e direções, gerando uma matriz de diferentes possibilidades de relação entre todos os elementos. Os quartetos esclarecem a relação entre as categorias semânticas que compõem cada quadrado, ou seja, o sentido dos símbolos que aparecem em cada vértice do quadrado, representando seus personagens e as relações estabelecidas entre eles. No método adotado, o procedimento combinatório gera a organizada porém complexa estrutura do romance. Além de ser um texto explicativo para a estrutura do romance, onde todos os capítulos são representados por seus respectivos quadrados, o ensaio de Calvino mostra também seu alinhamento com o pensamento estruturalista e seu interesse pela filosofia e a ciência. Embora, em carta que escreve a Maria Corti, Calvino classifique o texto como puro “divertimento inspirado pelos quadrados de Greimas”⁴³ (2001, p. 1516), de acordo com o aspecto lúdico que caracteriza os escritos do Oulipo.

A nota publicada no final do texto explica que “Os ‘romances’ que são intercalados entre esses capítulos seguem outras *contraintes*”.⁴⁴ (CALVINO, 1990, p. 44). A regra consiste em narrar uma história em dez capítulos, cada capítulo com um começo diferente. Segundo Claudio Milanini, o romance de Calvino seria a recriação de *Exercices de style*⁴⁵ (1947), de Queneau, onde a mesma história de uma viagem de ônibus é narrada noventa e nove vezes em estilos diferentes, com o uso de todas as figuras retóricas dos diferentes gêneros literários, demonstrando assim a potencialidade, as múltiplas possibilidades da língua.

A ideia inicial de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* aparece em *La squadratura*⁴⁶, breve texto escrito em 1975, publicado como prefácio do catálogo de uma coletânea de obras do pintor Giulio Paolini, no qual Calvino compara o trabalho do escritor com o do pintor. O título *La*

⁴³ “[...]divertimento ispirato dai quadrati di Greimas”. (CALVINO, Italo. *Lettere*. Milão: Arnoldo Mondadori, 2001, p. 1516).

⁴⁴ “Les ‘romans’ qui dans ce livre sont intercalés aux chapitres suivent d’autres contraintes”. (CALVINO, Italo. *Comment j’ai écrit un de mes livres*. In: *OULIPO. La Bibliothèque Oulipienne*. Paris: Ramsay/Seghers, 1990, Vol. 2, p. 44).

⁴⁵ O livro foi publicado no Brasil pela Editora Imago com o título *Exercício de estilo*, com tradução e prefácio de Luiz Resende, em 1995.

⁴⁶ CALVINO, Italo. *La squadratura*. In: PAOLINI, Giulio. *La squadratura*. Turim: Einaudi, 1975, p. V-XIV. Publicado também em *Italo Calvino. Saggi 1945-1985*. BARENGHI, Mario (Org.) Milão: Mondadori, 1995, Vol 2, p. 1981-1990.

squadratura (o enquadramento) se refere ao ato dopintor de estabelecer as margens dentro das quais fará o desenho, associando a este o ato literário do estabelecimento de *contraintes*, as normas a partir das quais o escritor construirá sua obra. De acordo com Bruno Falcetto (2008, p. 1381), nas últimas páginas de uma versão não publicada e mais ampla de *La squadratura*, encontrada entre os textos arquivados na casa de Calvino, aparece o que seria o núcleo do oitavo capítulo, o diário de Silas Flannery, o autor, alter-ego de Calvino:

Escreverá um romance feito só de inícios de romances apócrifos de escritores imaginários, escrito em primeira pessoa: não a primeira pessoa do autor, mas a do leitor; um romance que não representa outra coisa senão a leitura e o desejo da leitura.⁴⁷
(CALVINO, 2008, p. 1383)

O projeto do próximo livro, as principais ideias do romance que vai começar a escrever em 1977 aparecem aí.

O romance foi publicado em 1979, após um período de reflexão sobre as discussões relacionadas ao romance como gênero no cenário cultural europeu, em especial a partir das teorizações de Roland Barthes e das experimentações do grupo Oulipo. Neste hiper-romance, como o denominou o próprio autor, embora o elemento de aventura permaneça uma constante temática, o discurso se orienta para novas formas de expressão. Calvino atribui à leitura o momento constitutivo da criação literária. Entre outros autores que cita como referenciais para ele, Calvino admite que o modelo para este romance tenha sido Queneau, sobretudo pelo aspecto experimental da sua estrutura. No seu “exercício de estilos”, todos os agentes e mecanismos envolvidos no ato de narrar, leitores, autores, tradutores e editores estão representados e o caráter metaliterário do texto é percebido logo no início da leitura. Um dos pontos mais representativos desta fase da pesquisa de Calvino aparece já na primeira página de *Se una notte d’inverno un viag-*

⁴⁷ “Scriverà un romanzo fatto solo di inizi di romanzi apocrifi d’autori immaginari, scritto in prima persona: non la prima persona dell’autore ma quella del lettore; un romazo che non rappresenta altro che la lettura e il desiderio della lettura.” (FALCETTO, Bruno. *Note e notizie sui testi: Se una notte d’inverno un viaggiatore*. In: *Italo Calvino. Romanzi e Racconti*. Milano: Mondadori, 2008, V. 2, p. 1383).

giatore. Na abertura do romance, o autor promove um diálogo direto com o leitor, que se estende pelas primeiras páginas ocupando todo o primeiro capítulo do livro, preparando-o para a leitura do texto:

Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*. Relaxe. Concentre-se. Afastar todos os outros pensamentos. Deixe que o mundo à sua volta se dissolva no indefinido. É melhor fechar a porta; do outro lado há sempre um televisor ligado. (2009, p. 11).

Se una notte d'inverno un viaggiatore é constituído por uma narrativa-moldura na qual se desenvolve a história de um casal de leitores que não consegue prosseguir a leitura do livro por diferentes motivos. Entre visitas a editoras e estadas em países governados por ditaduras preocupadas em manter o controle ideológico através de sistemas de censura, desenvolve-se a trama de uma conspiração universal por trás da qual está Hermes Marana, um tradutor sem escrúpulos que traduz até em línguas que desconhece. No desenrolar da trama, vários aspectos que dizem respeito aos Estudos da Tradução como crítica, censura, interpretação, difusão e recepção de literatura traduzida em diferentes sistemas literários, foram abordados no romance através da metalinguagem de Calvino⁴⁸.

A narrativa-moldura distribui-se pelo livro em doze capítulos, todos narrados em segunda pessoa, com exceção do oitavo, que reproduz o diário do escritor Silas Flannery, o alter-ego de Calvino, que está vivendo uma crise criativa. Entre os doze capítulos, se interpolam dez fragmentos de narrativa, ou ainda micro-romances, considerados por Luce d'Eramo em *Il Manifesto* de 16 de setembro de 1979, relatos acabados, que dizem tudo o que devem dizer e aos quais não há nada para acrescentar.

O crítico Angelo Guglielmi publicou na revista *Alfabeta*, no ano em que o romance foi publicado pela Einaudi, uma resenha como título “*Perguntas a Italo Calvino*”. Como resposta ao texto de Guglielmi, Cal-

⁴⁸ Os diferentes aspectos relacionados à crítica, interpretação, difusão, censura e recepção de literatura traduzida abordados no romance através da metalinguagem de Calvino, foram também objeto de estudo na já mencionada dissertação de mestrado de nossa autoria *Italo Calvino: um ponto de vista sobre o papel da tradução na obra literária*, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da UFSC, em 2011.

vino publica na mesma revista o texto “*Se um narrador numa noite de inverno*”, comentário em que tem oportunidade de discutir a estrutura e o significado da obra. No texto, publicado como apêndice na edição brasileira do romance em 1990, Calvino explica as regras que conduziram a produção dos dez inícios de romances que compõem o livro. Ele admite que os modelos que usou são baseados nos *Exercises destyle*, criando uma espécie de pastiche do romance de Queneau, onde cada capítulo desenvolve o mesmo tema narrativo num estilo diferente, pois para ele a escrita criativa é sempre um exercício de tradução.

Calvino define seus dez micro-romances repetindo em parte as designações de Guglielmi: o primeiro *Se um viajante numa noite de inverno* é o “romance da neblina”, o segundo *Fora do povoado de Malbork*, o “romance da experiência densa”, o terceiro *Debruçando-se na borda da costa escarpada*, o “romance simbólico-interpretativo”, o quarto *Sem temer o vento e a vertigem*, o “romance político-existencial”, o quinto *Olha para baixo onde a sombra se adensa*, “romance cínico-brutal”, o sexto *Numa rede de linhas que se entrelaçam*, “o romance da angústia”, o sétimo *Numa rede de linhas que se entrecruzam*, “o romance lógico-geométrico”, o oitavo *No tapete de folhas iluminadas pela lua*, “o romance da perversão”, o nono *Ao redor de uma cova vazia* “romance telúrico primordial”, o décimo *Que história espera seu fim lá embaixo?* “o romance apocalíptico”. Os títulos dos romances, como observa Calvino, se lidos em sequência podem ser vistos como um outro *incipit*: *Se um viajante numa noite de inverno, fora do povoado de Malbork, debruçando-se na borda da costa escarpada, sem temer o vento e a vertigem, olha para baixo onde a sombra se adensa, numa rede de linhas que se entrelaçam, num tapete de folhas iluminadas pela lua, ao redor de uma cova vazia, que história espera seu fim lá embaixo?*

Em resposta à crítica da interrupção de seus *incipit*, diz Calvino: “de início queria fazer romances interrompidos, mas depois prevaleceram textos que eu poderia publicar também independentemente como contos”. (1990b, p. 269). A denominação *incipit e fragmento* dá a ideia de interrupção, de inacabado, como as narrativas são percebidas pelo Leitor e pela Leitora dentro do hiper-romance, mas elas também podem ser lidas como sendo narrativas completas, nas quais o suspense aparece como um elemento literário intencional.

No texto que escreveu, revelando certas restrições e esquemas que usou para escrever o romance, Calvino explica que cada início de romance que vem a seguir é o desenvolvimento de um mesmo núcleo narrativo,

cujas variações obedeciam a uma expectativa da Leitora, personagem do livro, formulada por ela no capítulo anterior.

Comparando não só os dez *incipit*, mas também o desenvolvimento da história do Leitor e da Leitora, com a narrativa que marca a produção do escritor a partir da década de 1960, desde *Le cosmicomiche*, não se pode deixar de notar uma “virada decisiva e definitiva”⁴⁹ de tendência, como destaca Domenico Scarpa. Mesmo admitindo que os onze diferentes modelos tenham sido escolhidos com base num preciso cálculo combinatório, o aspecto lúdico pode ser percebido na montagem das diferentes e variadas situações da narrativa criada por Calvino.

Para compreender como se delinearam suas concepções a respeito do romance como gênero e do “*romanesco*, como procedimento literário determinado, próprio da narrativa popular, porém frequentemente adotado pela literatura culta”⁵⁰ (1990b, p. 268), é preciso examinar as reflexões apontadas sobre a questão nos ensaios de Calvino reunidos em *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* (1980). A reflexão sobre o romance dos séculos XIX e XX, associada às suas percepções e vivências no âmbito sociocultural italiano, o levou a ver o romance contemporâneo como enciclopédia, como método de conhecimento, como afirmou no ensaio *Natura e storia del romanzo* (*Natureza e história no romance*), que escreveu em 1958. Calvino considera importante a discussão proposta no ensaio, por representar uma recapitulação do “horizonte literário de minha formação, fortemente ancorada na tradição oitocentista, e ao mesmo tempo de transição para o horizonte que será dominante nos anos 60.” (2009, pag. 27), como escreveu em 1980 para apresentar o ensaio na coletânea.

Alguns exemplos da ficção de Calvino construída com base nas discussões a respeito da literatura, nas quais o traço ensaístico aparece como estratégia de produção do conhecimento, são encontrados em *Il castello dei destini incrociati* e em *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. O leitor e sua participação ativa se tornam centrais nas intenções do Oulipo, desde os primeiros encontros do grupo no início da década de 1960 é discutida a possibilidade de construir livros nos quais o leitor é que determina o desenrolar dos acontecimentos numa narrativa. Como escreveu em 1967 no ensaio *Cibernética e fantasmas* (*Notas sobre a narrativa*

⁴⁹ “svolta decisiva e definitiva” (SCARPA, Domenico. *Italo Calvino*. Milão: Bruno Mondadori. Coleção “Biblioteca degli scrittori”, 1999, p. 149).

⁵⁰ CALVINO, Italo. *Apêndice*. In: *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 268.

como processo combinatório), “Desmontado e remontado o processo da composição literária, o momento decisivo da vida literária será a leitura” (CALVINO, 2009, p. 206). Nesta visão pós-moderna da figura do autor, o papel principal é atribuído ao leitor, por isso, de acordo com o debate intelectual da França na década de 1960, Calvino faz dele o protagonista de seu romance oulipiano *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

As afirmações contidas no ensaio *Il romanzo come spettacolo* (*O romance como espetáculo*) que Calvino escreveu em 1970, trazem elementos importantes para compreender como o autor vê as possibilidades do gênero romanesco naquele momento. Calvino considera que

[...] se agora conhecemos as regras do jogo “romanesco”, então podemos produzir romances “artificiais”, criados em laboratório; podemos brincar de romance como jogamos xadrez, com absoluta lealdade, restabelecendo uma comunicação entre o escritor, plenamente consciente dos mecanismos que está utilizando, e o leitor, que aceita o jogo porque conhece suas regras e sabe que não pode mais ser usado como objeto de riso. (CALVINO, 2009, p. 262).

As teorias pós-estruturalistas, elevaram significativamente o grau de consciência sobre os processos de construção de um texto, e nelas está contida a ideia de que o autor é o operador de uma série de processos que poderiam ser colocados em ação pelo computador. Calvino reflete a respeito desse eu-escrevente – como o denomina Barthes –no já citado *Cibernética e fantasmas* (*Notas sobre a narrativa como processo combinatório*). A declaração de que o autor, visto como “*enfant gatè* da inconsciência” deveria dar lugar a um “homem mais consciente que saberá que o autor é uma máquina e saberá como essa máquina funciona” (CALVINO, 2009, p. 206), permite pensar que o escritor passaria a uma literatura feita a partir de um grau máximo de despersonalização. No entanto, embora no capítulo oitavo do romance *Se um viajante numa noite de inverno*, através da fala de Silas Flannery, Calvino recoloca a questão da despersonalização do autor, desde a leitura da primeira página do hiper-romance a marca autoral está muito presente, como em todas as suas outras obras. Marca que se imprime no texto através do tom ensaístico e da retomada de temas recorrentes nas reflexões do escritor sobre literatura, usando o artifício de

transformar o leitor em personagem. Discutindo através dele temas como a questão autoral, a função do leitor, a estrutura do romance e diferentes aspectos que dizem respeito aos Estudos da Tradução, como intertextualidade, textos originais, traduções, interpretação, recepção, censura.

Calvino revelou seus métodos mencionando ao menos uma parte das restrições e dos esquemas que utilizou na concepção do “romance do leitor”, como a ele se refere a crítica. A metanarrativa e a transtextualidade na ficção literária são características estilísticas determinantes do pós-moderno, como destaca Silvio Perrella. Por todas essas suas características, “*Se una notte d’inverno un viaggiatore* não só será lido por muitos dos jovens escritores, mas estará destinado a se tornar um ponto de referência para a literatura pós-moderna mundial”⁵¹ (PERRELLA, 2010, p. 139). De fato, o romance teve um sucesso considerável na Itália e no exterior, particularmente nos Estados Unidos, onde foi lido como um exemplo de literatura pós-moderna, tendo sido traduzido em muitas línguas.

Em *Seis propostas para o próximo milênio*, na conferência sobre a multiplicidade Calvino volta a falar sobre esta característica do romance contemporâneo, que vê “como enciclopédia, como método de conhecimento e principalmente como rede de conexões entre fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo” (1990a, p. 121).

Refletindo sobre a narrativa como jogo matemático combinatório no ensaio *Cibernetica e fantasmi*, Calvino coloca a questão da escolha do leitor em relação à interpretação do texto que lê:

O jogo pode funcionar como desafio para a compreensão do mundo ou como desistência dessa compreensão; a literatura pode trabalhar tanto no sentido crítico como no da confirmação das coisas assim como são e como as conhecemos. O limiar nem sempre está demarcado com clareza; direi que, a esta altura, é a atitude da leitura a tornar-se decisiva; cabe ao leitor levar a literatura a esclarecer sua força crítica, e isso pode se dar independentemente da intenção do autor. (CALVINO, 2009, p. 214).

⁵¹ “*Se una notte d’inverno un viaggiatore* non solo verrà letto da molti dei giovani scrittori, ma sarà destinato a diventare un punto di riferimento per la letteratura postmoderna mondiale”. (PERRELLA, Silvio. *Calvino*. Bari: Editori Laterza, 2010, p. 139).

Nas colocações de Calvino fica claro que o papel do leitor é fundamental para atribuir sentido ao texto e nas suas reflexões cabe ao leitor a interpretação que fará com sua leitura do texto, que poderá ou não coincidir com a intenção do autor.

Em conversa com o desenhista Tullio Pericoli em Milão em 1980, publicada com o título *Furti ad arte*,⁵² Calvino afirma que a criação artística é sempre o exercício de uma função de tradução generalizada. Nesta conversa, a questão da originalidade na arte é discutida e admitir que o artista seja proprietário de uma ideia ou de um estilo é considerada por ambos uma visão ultrapassada. A noção de arte produzida a partir de um roubo reflete a complexidade do processo de criação, quando o artista para produzir algo seu se apropria de ideias e de formas já integradas ao patrimônio comum por outros artistas, considerando que o processo de criação é individual, mas a obra produzida pertence a um patrimônio coletivo. Referindo-se à sua relação com as obras de outros autores, diz Calvino: “Sempre tive consciência de tomar empréstimos, de fazer homenagens, e neste caso, fazer homenagem a um autor significa se apropriar de algo que é dele”. (2015, p. 69). No diálogo, Calvino lembra que “um dos procedimentos canônicos da vanguarda é trabalhar sobre coisas já escritas” (2015, p. 73) e que a criação literária implica sempre uma apropriação de ideias e procedimentos descobertos na obra de outros autores. Calvino considera que todo autor consciente ou inconscientemente, usa elementos encontrados em obras de outros autores, confessando que ele mesmo fez a reescritura de obras que antecederam as suas em alguns de seus romances:

A certa altura dos anos 1960, esse aspecto do roubo se torna um tema importante da problemática literária: o refazimento, a reescritura. [...] Foi naqueles anos que, numa transmissão radiofônica, me pus a recontar o *Orlando furioso* em prosa, com meu estilo; em *As cidades invisíveis* refaço *As viagens de Marco Polo*; além disso, em *O castelo dos destinos cruzados* me ponho a recontar *Fausto*, *Parsifal*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Rei Lear*... (CALVINO, 2015, p. 69-70).

⁵² O texto foi publicado em *Mundo escrito e mundo não escrito – Artigos, conferências e entrevistas*, com o título *Furtos com arte (conversa com Tullio Pericoli)*, com tradução de Mauricio Santana Dias, pela Companhia da Letras em 2015, p. 65-78.

Também a tradução seria uma espécie de furto, pois como afirma Calvino, há um furto em toda leitura verdadeira e a tradução sempre implica uma intensidade especial de leitura. Comentando a relação que se instaura entre o tradutor e o texto, é ainda Calvino quem lembra que para traduzir é necessário ler o texto nas implicações de cada palavra e menciona a particular experiência da tradução de *Les fleurs bleues*: “muitas vezes havia jogos de palavras que eu precisava substituir com outros jogos de palavras, fazendo de modo que o texto tivesse o mesmo ritmo, a mesma agilidade, e também a mesma necessidade interior”. (2015, p. 71). Destacando a necessidade da leitura profunda do texto para poder recriá-lo.

A criação literária implica sempre uma apropriação de ideias e elementos encontrados em textos pré-existentes que todo autor, consciente ou inconscientemente, busca em outros autores e, ao abandonar-se à própria verve, seguramente o escritor deixa escapar reminiscências de suas leituras. Como observa Calvino,

toda obra que contém em si a imitação, a citação ou a paródia pressupõe uma escolha, uma leitura, uma crítica, a ênfase em determinados aspectos, em determinadas linhas contrapostas a outras; trata-se, portanto, de uma atividade crítica. (2015, p. 77).

Para a edição de *Gli amori difficili* (1970), uma seleção de seus contos em grande parte já publicados em *Ultimo viene il corvo* (1949), *I racconti* (1958) e *Ti con zero* (1967), Calvino escreve em terceira pessoa uma nota biográfica e bibliográfica que trata de seu percurso de romancista, onde faz um apanhado geral de seus projetos literários. A nota para *Os amores difíceis*⁵³ significa uma tentativa do autor de aproveitar o paratexto para, com um certo distanciamento da experiência que o livro representa, propor uma imagem crítica de sua obra. Neste texto, publicado como Apêndice na edição brasileira, falando de si mesmo, Calvino enfatiza sua admiração por Queneau e por temas de interesse comum dos dois:

Os seus livros mais recentes testemunham um retomo a uma paixão juvenil: as teorias astronômicas

⁵³ O livro foi publicado no Brasil em 2013, pela Companhia das Letras com o título *Os amores difíceis*, traduzido por Raquel Ramallete.

e cosmológicas que ele utiliza para construir um repertório de modernos “mitos de origem” na linha daqueles das tribos primitivas. Neste sentido, é significativa a homenagem que ele presta a um escritor paradoxalmente enciclopédico como Raymond Queneau, traduzindo o romance *Les fleurs bleues*. Dentro do mesmo espírito e apoiando-se nos recentes estudos russos e franceses de “semiologia da narrativa”, projeta mediante um baralho de tarô, um sistema combinatório das histórias e dos destinos humanos. (CALVINO, 2013, p. 226).

A partir de 1975, quando passa a ser um colaborador do “*Corriere della sera*”, Calvino publica no jornal uma coluna intitulada “*L’osservatorio del signor Palomar*”. São textos breves cuja narrativa é baseada na observação detalhada de objetos, lugares, acontecimentos cotidianos, em que propunha uma valorização da descrição. Uma coletânea com dez destes contos, incluindo outros seis publicados em “*La Repubblica*” e mais onze contos novos, compõem *Palomar* (1983), o último livro que publicou em vida. Precedentes de Palomar podem ser encontrados, por exemplo, nas descrições de objetos dos poemas em prosa de *Le partis pris des choses* (1942) de Francis Ponge. Nos trinta e dois poemas que compõem a coletânea, trinta e duas “coisas”, elementos banais do cotidiano, são descritos da maneira mais precisa possível, a partir do seu próprio ponto de vista, não do ponto de vista do homem.

O experimento dos contos dedutivos de Calvino se encerrou neste livro com o nome de um famoso observatório astronômico que durante muito tempo teve o maior telescópio do mundo. Palomar é também o nome ironicamente atribuído ao protagonista destes textos curtos porque, como explica Calvino, “o senhor Palomar olha as coisas mais próximas como se estivessem distantes anos luz, e as mais distantes como se estivessem próximas”.⁵⁴ (CALVINO, 2012, p. 625). Palomar é um senhor observador, mas das coisas do cotidiano. Para ele as grandes questões do mundo e da existência também estão presentes em cada objeto observado, em cada cena presenciada, e tudo é digno de ser pensado e questiona-

⁵⁴ “il signor Palomar guarda le cose più vicine come se fossero lontane anni luce, e le più lontane come se fossero vicine.” (Entrevista publicada em “*Libération*” em 1985. In: *Italo Calvino. Sono nato in America – Interviste 1951-1985*. Mondadori, 2012, p. 625).

do. Em *Palomar*, fazendo uma mistura de descrição, narração e reflexão, Calvino revela a mesma inquietude de suas obras anteriores, incluindo o humor refinado que contribui para a leveza de seus textos.

Em entrevista concedida a Paul Fournel para “*Le Magazine Littéraire*” em junho de 1985, respondendo ao comentário de que *Palomar* seria autobiográfico, Calvino afirma

Sim, cada um dos breves capítulos corresponde a uma experiência da vida cotidiana. É uma espécie de diário íntimo que refere só eventos mínimos, as observações de alguém que não tem o temperamento do observador, mas se esforça igualmente para olhar. Como *Palomar* quando olha as estrelas, eu devo fazer esforços contínuos para adquirir competências.⁵⁵ (2012, p. 638).

O personagem que procura entender o mundo observando e descrevendo tudo que o cerca, é um senhor míope, taciturno, casado, que tem uma filha, mora em Roma e circula por Paris. Alter ego declarado do autor, que expõe sua visão de mundo através da narrativa.

As reflexões de Calvino sobre sua própria obra e sua pesquisa literária, em sua produção narrativa e ensaística, e suas numerosas intervenções críticas sobre outros autores, principalmente na época em que esteve ligado ao Oulipo, o colocaram sempre no centro do debate literário e inúmeras são as considerações críticas sobre sua obra. O crítico Marco Belpoliti, examinando sua trajetória, a vê como inovadora e em direção ao futuro, como escreveu na introdução de *L’occhio di Calvino* (1996):

Estamos por atravessar o limiar do segundo milênio e nos damos conta que um dos poucos escritores que pode nos acompanhar nesta travessia é Italo Calvino, e não por méritos literários – que no entanto não lhe faltam – mas em virtude de uma ideia

⁵⁵ “Si, ognuno dei brevi capitoli corrisponde a un’esperienza di vita quotidiana. È una specie di diario intimo che riferisce solo eventi minimi, l’osservazioni di uno che non ha il temperamento dell’osservatore ma si sforza ugualmente di guardare. Come *Palomar* quando guarda le stelle, io devo fare sforzi continui per acquisire competenza”. (Entrevista publicada em “*Libération*” em 1985. In: *Italo Calvino. Sono nato in America – Interviste 1951-1985*. Mondadori, 2012, p. 638).

de literatura que cultivou nos últimos vinte anos da sua longa atividade. (BELPOLITI, 1996, p. XIII).⁵⁶

1.2.2 A mediação da vanguarda francesa na Itália

A consciência de Calvino sobre seu papel de mediador cultural, de ativo agente no campo literário, é posto em evidência nas relações que se estabelecem neste campo entre a Itália e a França. A integração das ideias da vanguarda francesa com algumas revistas publicadas na Itália e também com a formação do grupo Oplepo, a organização de escritores, poetas, críticos e cientistas italianos que se propunham desenvolver um trabalho baseado nas premissas do Oulipo, se deu através da mediação de Calvino.

1.2.2.1 *Il Caffè*

Em Roma na década de 1950, em busca da renovação do cenário literário, Giambattista Vicari fundou a revista “*Il Caffè*”, que deu espaço para a produção experimental de muitas vanguardas literárias. Convidado por Vicari a fazer parte da redação da revista, Calvino recusa, alegando razões geográficas: estando em Turim não poderia participar da direção de uma revista que sai em Roma, mas se compromete em ser um colaborador. Calvino garantiu sua colaboração procurando publicidade para a revista, sugerindo novos colaboradores e indicando as publicações mais interessantes para a atuação de Vicari como crítico literário.

As declarações feitas já no primeiro editorial da revista, contrárias a toda forma de gênero e de catalogação literária, anunciavam o modo como “*Il Caffè*” pretendia se aproximar das diferentes formas literárias:

A estrada a seguir é a de uma contínua renovação, de um experimentalismo consciente da sua contínua provisoriedade, da sua função relativa. *Il*

⁵⁶ “Stiamo per varcare la soglia del secondo millennio e ci accorgiamo che uno dei pochi scrittori che può accompagnarci in questo passo è Italo Calvino, e non certo per meriti letterari – che pure non gli mancano – ma in virtù di un’idea di letteratura che egli ha coltivato nell’ultimo ventennio della sua lunga attività”. (BELPOLITI, Marco. Prefácio a *L’occhio di Calvino*. Turim: Einaudi, 1996).

Caffè individua as novas possibilidades da literatura na deformação, que permite a contínua renovação dos significados. Por isso desconfiamos sobretudo do moralismo dirigido, do patético explícito, do lirismo, que automatizam a inspiração; e preferimos genericamente indicar a ironia, a comicidade, a paródia, o grotesco.⁵⁷ (VICARI, 2002, p. 24).

Calvino deu boa parte dos seus escritos a Vicari para serem publicados pela primeira vez em “*Il Caffè*”. Na seção “*A nova literatura*”, em 1956 (ano IV, nº 1), a revista publica o conto de Calvino *Uma viagem com as vacas*, depois publicado em *Marcovaldo*, precedido pelas respostas a uma enquete de Vicari, com dados autobiográficos e considerações sobre a participação dos escritores na vida política, que estão hoje publicados em *Eremita em Paris*:

Acredito que o escritor tem de manter em aberto um discurso que em suas implicações não pode deixar de ser também político. Fiel a esses princípios, em quase doze anos de filiação ao Partido Comunista, minha consciência de comunista e minha consciência de escritor não entraram nas dilacerantes contradições que devoraram muitos de meus amigos, fazendo com que acreditassem ser indispensável optar por uma ou outra. (CALVINO, 2006, p. 26-27).

Apesar das afirmações de Calvino, neste mesmo ano de 1956, com o desencanto provocado pela condução da política soviética por Stalin e com a invasão da Hungria, o escritor rompe com o Partido Comunista e abandona o discurso político, privilegiando sua consciência de escritor e se ocupando de outros temas.

⁵⁷ “La strada da seguire è quella di un continuo rinnovamento, di uno sperimentalismo conscio della sua continua provvisorietà, della sua funzione relativa. *Il Caffè* individua le nuove possibilità della letteratura nella deformazione, che permette il continuo rinnovamento dei significati. Perciò diffidiamo soprattutto del moralismo diretto, del patetico esplicito, del lirismo, che automatizzano l’ispirazione; e preferiamo genericamente indicare l’ironia, la comicità, la parodia, il grottesco”. (VICARI, Anna Busetto. “*Il Caffè*” letterario e satirico, in ARAGONA, Raffaele (Org.), *La regola è questa. La letteratura potenziale*. Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane, 2002, p. 24).

Em 1964, um número especial de “*Il Caffè*” foi dedicado à Calvino. As quatro primeiras cósmicas *La distanza della luna, Sul far del giorno, Un segno nello spazio e Tutto in un punto* foram publicadas nesta edição da revista. Uma nota autocrítica acompanhava a publicação das histórias, fazendo observações sobre a gênese, os modelos e as principais qualidades da experiência cósmica:

A ciência contemporânea não nos dá mais imagens para representar; o mundo que nos abre está bem além de toda possível imagem. E no entanto ao profano que lê livros científicos (ou escritos de divulgação não vulgar, ou tópicos de enciclopédia, como eu que me apaixono por cosmogonia e cosmologia), de tanto em tanto uma frase desperta uma imagem. Tentei marcar alguma e desenvolvê-la em um conto: em um especial tipo de conto “cósmico” (ou “cósmico”).⁵⁸ (CALVINO, 2008, p. 1321).

O interesse de Calvino por cosmogonia e cosmologia motiva a criação de suas histórias cósmicas. As narrativas são desenvolvidas a partir de algumas imagens provocadas pelo conhecimento de descobertas científicas que dizem respeito à evolução do cosmos, às quais junta o aspecto cômico.

Em 1972, sai na revista *Il regno dei vampiri*, um texto inédito, depois publicado com algumas variações como *Storia del regno dei vampiri* no livro *Il castello dei destini incrociati*, editado pela Einaudi em 1973. No último ano da publicação de “*Il Caffè*”, aparece o também inédito *Piccolo Sillabario Illustrato* de Calvino, texto baseado no *Petit Abécédaire Illustré* de Georges Perec, que será posteriormente editado em outras publicações.

Com o passar dos anos o aprofundamento da relação entre Vicari e Calvino se estendeu a uma rede de conhecimentos e interesses comuns que incluiu o Oulipo. Por afinidade com alguns critérios que a revista adotou,

⁵⁸ “La scienza contemporanea non ci dà più immagini da rappresentare; il mondo che ci apre è al di là d’ogni possibile immagine. Eppure, al profano che legge libri scientifici (o scritti di divulgazione non volgare, o voci d’enciclopedia, come a me che mi appassiono di cosmogonia e cosmologia), ogni tanto una frase risveglia un’immagine. Ho provato a segnare qualcuna, e a svilupparla in un racconto: in uno speciale tipo di racconto ‘cósmico’ (ou ‘cósmico’).” (Esta nota de Calvino está hoje publicada em *Italo Calvino. Romanzi e Racconti*. Milão: Mondadori, Vol 2, 2008, p. 1321).

baseados no espírito antiacadêmico e divertido que tinha escolhido desde o início, em contraste com o tom pesado do neorrealismo da literatura que se produzia na Itália da época, “*Il Caffè*” se aproximou do Oulipo, publicando alguns de seus textos. *La recherche*, versos de Le Lionnais foram publicados no primeiro número de 1960, antes ainda da primeira reunião do Oulipo. Em dezembro de 1961, um número da revista (ano IX, nº 6) foi dedicado em parte a Raymond Queneau, publicando o breve texto *Zazie nella sua giovane età*, além de quatro *Texticules* do autor em francês.

Em carta enviada a Vicari em fevereiro de 1977, Calvino sugere que seria preciso lembrar adequadamente Queneau que foi sempre um amigo da revista, mas aponta a dificuldade de encontrar um crítico que saiba escrever sobre ele e mais ainda um tradutor que saiba traduzir suas poesias. Estando em Paris, observa que as contribuições que poderia encontrar estão no âmbito do Oulipo. “Mas tudo é intraduzível por definição”. (CALVINO, 2001, p. 1329). A revista que foi lugar de experimentos da vanguarda literária se encerra então em 1977, depois de ter sido publicada durante o longo período de 25 anos, servindo de modelo para diversas outras que vieram posteriormente.

1.2.2.2. Gruppo 63

Com intenção de provocar uma mudança na ideia de literatura após uma certa decadência do neorrealismo do pós-guerra, formava-se na Itália o Gruppo 63, o movimento literário cujo objetivo principal era formular uma nova visão de literatura. As intenções do grupo, fundado em outubro de 1963 em Palermo, eram mais sérias que as do Oulipo, pois os objetivos do laboratório francês eram mais de experimentação e diversão. O projeto da neovanguarda, assim chamada para se diferenciar das vanguardas históricas, era deslocar a polêmica literária para objetivos mais radicais, se opondo aos modelos tradicionais típicos dos anos 1950. A crítica que fazia à literatura da época nivelava o intimismo da literatura da memória ao sentimentalismo do romance água com açúcar. O Gruppo 63 se aproximava das ideias do marxismo e do estruturalismo, contestando as características típicas do neorrealismo e da poesia tradicional, propondo uma busca experimental de formas linguísticas, dando origem a obras com total liberdade de conteúdo, às vezes marcadas pelo engajamento social militante, como as de Elio Pagliarini. O grupo propunha novas tendências estilísticas com o objetivo de antecipar e provocar através de soluções da

arte uma visão diferente da sociedade, num mundo dominado pela tecnologia. Como destaca Patricia Peterle em seu texto *O Gruppo 63 e a 'desordem cultural'*,

Os membros do Gruppo 63, apesar da heterogeneidade de pensamentos e estilos confluem no desejo de renovação da produção literária e artística italiana e pretendem um diálogo mais intenso com a Europa (2011, p. 118).

O interesse pelo grupo nos ambientes crítico-literários foi despertado também pela polêmica que causou com a forte crítica a autores já consagrados na época, como Carlo Cassola, Giorgio Bassani e Vasco Pratolini. As acusações contra os conservadores, reconsideradas com o tempo, foram ampliadas pela imprensa e pelos próprios escritores que foram alvo de críticas.

Sem colocar objetivos homogêneos bem definidos, a idéia que prevalecia entre os membros do grupo era aquela de agregar intelectuais das novas gerações, mas é importante alertar que não foram excluídos escritores de gerações anteriores. (PETERLE, 2011, p. 115).

Calvino participou de algumas reuniões do grupo do qual faziam parte jovens poetas, romancistas, críticos e estudiosos animados pelo desejo de experimentar novas formas de expressão, como Umberto Eco, Edoardo Sanguineti, Alberto Arbasino, Gianni Celati, Elio Pagliarini, Angelo Guglielmi e muitos outros. O grupo teve o mérito de propor e tentar uma renovação no panorama da literatura italiana, mas os códigos de comunicação, com sua complexidade, o transformaram num movimento ignorado pelo grande público. O *Gruppo 63* se desfez em 1969, mas influenciou as escolhas editoriais de algumas coleções como “*Materiali*” da Feltrinelli, ou mais tarde, “*La ricerca letteraria*” da Einaudi.

No artigo *Gli ultimi fuochi*,⁵⁹ publicado originalmente em *La Repubblica* em 1983 e depois também em *Mondo scritto e mondo non scritto*

⁵⁹ O artigo *Os últimos fogos* foi publicado em *Mundo escrito e mundo não escrito – Artigos, conferências e entrevistas*, com tradução de Mauricio Santana Dias, pela Companhia da Letras em 2015, p. 95-99.

(2011), Calvino faz uma avaliação da repercussão do movimento, numa visão retrospectiva com a distância histórica de vinte anos, considerando o antes e o depois da existência do grupo (2015, p. 95). No texto, define o grupo como o primeiro momento de ruptura na continuidade da tradição literária italiana, pondo em crise uma imagem de literatura e de sociedade literária até então substancialmente unitária que nunca mais foi como antes; e ao mesmo tempo, como o último episódio de agregação de poetas e escritores em torno de um programa comum, a última tentativa de dar um sentido coletivo à expressão de uma geração. De acordo com Calvino, a hegemonia da política sobre a cultura italiana, ou melhor, da linguagem política acima de qualquer outra dimensão da linguagem, que imputava ao grupo a acusação de ser a “literatura do neocapitalismo” (2015, p. 98), colocou a neovanguarda em crise tendo que se ocupar em esclarecer que não era isso, numa discussão sem sentido. “A pobreza e a falta de fundamento do discurso político, com seu falso rigor, tiveram mais uma vez razão sobre a potencialidade, a polifonia e a perspicácia do discurso literário”. (CALVINO, 2015, p. 98). Em suas considerações, mais uma vez Calvino externa o seu descrédito em relação ao discurso político.

1.2.2.3 Oplepo

A atuação cultural e literária de Calvino explorando percursos determinados pelo desenvolvimento de ideias poéticas e filosóficas do Oulipo, como mediador na Itália, foi fundamental e imprescindível para a constituição do Oplepo – *Opificio di Letteratura Potenziale*, o grupo de escritores, poetas, cientistas e críticos italianos interessados em desenvolver a literatura potencial.

Embora o Oulipo tenha sido criado em 1960, somente mais de uma década depois a atividade do grupo se torna conhecida do grande público, com a publicação de *Oulipo. La littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)*, publicado pela Galimard em 1973. O livro é uma antologia dos trabalhos realizados no Oulipo entre 1960 e 1973, por Noël Arnaud, Marcel Bénabou, Jacques Bens, Claude Berge, Jacques Duchateau, Jean-Pierre Enard, Luc Étienne, Paul Fournel, Latis, François Le Lionnais, Jean Lescure, Georges Perec, Raymond Queneau, Jean Queval, Jacques Roubaud e Albert-Marie Schmidt. Na antologia, o leitor encontra definições mais explícitas sobre as atividades e métodos do Oulipo, além de exemplos da aplicação de tais métodos na análise de obras literárias

e também amostras de alguns trabalhos compostos por manipulação de textos pré-existentis.

No manifesto publicado na antologia sobre a literatura potencial, François Le Lionnais fala da literatura produzida sob determinadas restrições como um objetivo para o Oulipo:

Toda obra literária se constrói partir de uma inspiração que deve se acomodar bem ou mal a uma série de regras ou procedimentos que entram uns nos outros como bonecas russas [...] o que certos escritores introduziram a seu modo, com talento, alguns ocasionalmente, outros com predileção, outros com insistência, mas numa só direção, o Oulipo pretende fazer sistematica e cientificamente. (1973, p. 16-17).⁶⁰

A tradução italiana desta obra, *Oulipo. La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Ricreazioni)* (1985) feita por Ruggero Campagnoli com a ajuda de Yves Hersant, diretor da EHESS (*École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris*), será fundamental para a difusão e o desenvolvimento da literatura potencial na Itália. Campagnoli, professor de língua e literatura francesa, com a intenção de propagar os experimentos do grupo francês, propõe a Calvino traduzir o livro para a Einaudi, enfrentando a difícil tarefa da tradução sobre a qual muitas dúvidas foram formuladas, devido à complexidade do problema de sua traduzibilidade. Não se tratava de simplesmente traduzir e comentar as obras, mas de refazer com material linguístico italiano grande parte dos exercícios, tentando ao mesmo tempo respeitar as *contraintes* propostas. Calvino colabora com o projeto durante alguns anos e estimulado pela tradução de *Petit Abécédaire Illustré* de Georges Perec que Campagnoli lhe envia para leitura no final de 1975, escreve a sua própria versão da obra. O *Piccolo*

⁶⁰ “Toute oeuvre littéraire se construit à partir d’une inspiration qui est tenue à s’accommoder tant bien que mal d’une série de contraintes et de procédures qui rentrent les une dans les autres comme des poupées russes [...] Ce que certains écrivains ont introduit dans leur manière, avec talent mais les uns occasionnellement, d’autres avec prédilection, d’autres avec insistance mais dans une seule direction, l’Ouvroir de Littérature Potentielle entend le faire systématiquement et scientifiquement”. (*Oulipo. La littérature potentielle*. Paris : Gallimard, 1973, p. 17).

sillabario illustrato de Calvino, como o de Perec, é composto por textos breves, cada um deles equivale semanticamente a um outro texto de poucas sílabas que por sua vez equivale foneticamente à sucessão de uma consoante com as cinco vogais, como nas sílabas: ba-be-bi-bo-bu, ca-ce-ci-co-cu, da-de-di-do-du e assim por diante, com todas as consoantes do alfabeto. Como contribuição a Campagnoli, Calvino envia a sua versão em carta de 4 de junho de 1976, comentando:

Lendo a sua nova tradução me ocorreu pensar: Não, o *Petit Abécédaire* de Perec absolutamente não é traduzível em italiano. Depois repensei: por que não se poderia tentar? E não tive paz enquanto não fiz um equivalente completo, aliás, mais rico ainda, *assolutamente* rigoroso.⁶¹ (2001, p. 1308, grifo do autor).

O *Piccolo Sillabario Illustrato*, inicialmente publicado em “*Il Caffè*” em 1977, foi publicado em Paris em 1978 na “*Bibliothèque Oulipienne*”, e por fim também no volume *Oulipo. La letteratura potenziale*, em 1985.

O livro de Campagnoli e Hersant é inicialmente aceito para publicação pela Einaudi, graças à mediação de Calvino, mas apesar de seu apoio a editora resolve renunciar ao projeto e o livro acaba sendo publicado em 1985, pela editora Clueb de Bologna. A publicação representa um marco para o desenvolvimento da literatura potencial na Itália e para a afirmação da relação do grupo Oplepo com o Oulipo. Na verdade, o Oulipo é para o Oplepo muito mais do que um modelo. Os fundamentos teóricos, baseados nas restrições impostas à literatura são compartilhados pelos escritores dos dois grupos, que rejeitam as ideias tradicionais de inspiração criativa e de liberdade artística. O aspecto lúdico da prática literária está nas relações com a ciência e a matemática e com a tradição literária e a reutilização de textos pré-existentes.

Ruggero Campagnoli, Raffaele Aragona e Domenico D’Oria são os mentores do Oplepo, grupo do qual fazem parte também estudiosos de

⁶¹ “Leggendo la Sua nuova traduzione m’era venuto da pensare: No, il *Petit Abécédaire* de Perec non è assolutamente traducibile in italiano. Poi ci ho ripensato: perché non si potrebbe tentare? E non ho avuto pace finché non ho fatto un equivalente completo anzi, più ricco ancora, *assolutamente* rigoroso”. (In: *Italo Calvino. Lettere. 1940-1985*. Milão: Mondadori. Vol. 2, 2001, p. 1308).

várias disciplinas que atuam no campo da experimentação literária, alguns deles colaboradores da revista de Giambattista Vicari “*Il Caffè*”. O nome do grupo italiano, proposto por Campagnoli quando trabalhava com Hersant, foi consagrado por Calvino que o empregou no artigo *Perec, gnomo e cabalista*, escrito pela passagem da morte de Perec, publicado em “*La Repubblica*” em 6 de março de 1982. Alguns anos depois, com a fundação do grupo em 1990, institucionalizando a experiência italiana da literatura potencial, o nome Oplepo foi adotado formalmente.

Atualmente são membros do Oplepo: Domenico D’Oria (Presidente), Raffaele Aragona (secretário e tesoureiro), Ruggero Campagnoli, Marco Maiocchi, Aldo Spinelli, Giuseppe Varaldo, Piero Falchetta, Elena Addòmine, Giuseppe Radicchio, Paolo Albani, Alessandra Berardi, Maria Sebre-gondi, Ermanno Cavazzoni, Piergiorgio Odifreddi, Giorgio Weiss, Giulio Bizzarri, Anna Regina Busetto Vicari, Furio Honsell, Lorenzo Enriques, Daniela Fabrizi, Robert Viscusi, Paolo Pergola, Laura Brignoli, Astrid Poier-Bernhard, Eliana Vicari, Jean Talon Sampieri, Valerio Magrelli e Màrius Serra, escritor catalão, primeiro membro estrangeiro a fazer parte do grupo.

Os escritores e poetas Edoardo Sanguineti, Brunella Eruli, Sal Kierkia, Luca Chiti e Cesare Ciasullo, já mortos, são considerados membros *ab aeterno* do Oplepo.

O grupo italiano iniciado com a colaboração de Calvino, forma com o grupo francês um bloco único. Trabalhando com os mesmos objetivos, apenas em línguas diferentes, franceses e italianos compartilham os princípios teóricos fundamentais da arte potencial da literatura, numa relação cultural de pesquisa e aprimoramento recíproco.

2. A EXPERIÊNCIA DE CALVINO COM A TRADUÇÃO

Apesar da grande familiaridade com o tema da tradução literária, adquirida em função do seu trabalho desenvolvido durante décadas como editor de obras traduzidas na Einaudi, Italo Calvino poucas vezes desempenhou o papel de tradutor. Embora com enorme capacidade crítica a respeito de traduções, até 1965 nunca tinha se animado a traduzir um livro em sua vida. “Quem escreve esta carta é alguém que nunca teve a coragem de traduzir um livro na vida” (2015, p. 49), como ele mesmo observou em seu texto *Sul tradurre*, que escreveu para rebater a crítica de Claudio Gorlier à tradução de Adriana Motti para *Uma passagem para a Índia* de E. M. Forster, publicada pela Einaudi. O texto foi escrito no momento em que sua atenção estava voltada para as novas teorias da linguística na abordagem da tradução, elaboradas por Saussure e Mounin. Nele Calvino argumentava que “com todo o movimento de ideias que a linguística moderna suscitou em cada campo da cultura, fazendo do fato ‘linguagem’ um todo movente e orgânico, com suas trocas recíprocas entre fala e escrita” (2015, p. 53), já não havia mais lugar para os puristas na literatura.

Antes de começar a traduzir o romance *Les fleurs bleues*, Calvino teve uma atuação eventual como tradutor. Em 1947, incentivado por Elio Vittorini, experimentou traduzir do inglês Joseph Conrad, autor sobre o qual elaborou seu trabalho de conclusão do curso de letras na faculdade de Turim. Em 1954, a editora Einaudi propôs a ele organizar um volume sobre a fábula. O trabalho consistia na pesquisa de um *corpus* de duzentas fábulas representativas das diversas regiões da Itália, recolhidas da tradição popular durante os últimos cem anos, que deveriam ser transcritas a partir de diferentes dialetos para o italiano. O programa de trabalho de Calvino era “escolher as versões mais bonitas, originais e raras [...] traduzi-las dos dialetos em que foram coletadas ou, nos casos em que surgiu uma tradução italiana, experimentar narrá-las outra vez” (2006, p. 17). Reescrever as fábulas, que foram publicadas em língua italiana no volume *Fiabe italiane* (1956)⁶², foi um trabalho que pode ser considerado mais de tradutor do que de narrador e se caracteriza como uma tradução ao mesmo tempo inter e intralingual, de acordo com os conceitos formu-

⁶² O livro *Fábulas italianas* foi editado no Brasil, traduzido por Nilson Moulin, pela Companhia das Letras em 2006, contendo 82 fábulas selecionadas por Calvino, publicadas pela Mondadori em 1968, a partir da publicação das 200 fábulas publicadas originalmente pela Einaudi em 1956.

lados por Roman Jakobson (1971, p. 64-65), em *Aspectos Linguísticos da Tradução* em 1959.

Na apresentação do volume, Calvino explica como pretendia desenvolver o seu trabalho:

[...] integrar com uma mão leve de inventor os pontos que parecem elididos ou cortados; manter tudo num registro de italiano não muito pessoalmente excessivamente desbotado e que, na medida dopossível, afunde suas raízes no dialeto (2006, p. 17).

Uma das preocupações de Calvino com o resultado do trabalho referia-se à preocupação com o tom certo que deveria atribuir às suas transcrições, já prevendo as críticas que iria receber e que correspondiam às suas próprias insatisfações,

Quem privilegia o texto popular genuíno não me perdoará ter ‘metido as mãos’ e até ter tido a pretensão de ‘traduzir’. Aqueles que, por outro lado, recusam o conceito de ‘poesia popular’ irão me acusar de timidez, falta de liberdade e preguiça, devido a meus escrúpulos de fidelidade. (CALVINO, 2006, p. 20-21).

Calvino movimentava-se entre, por um lado, a noção de fidelidade e ao mesmo tempo “a consciência de que toda interpretação exerce sobre o texto uma violência” (1990b, p. 75) como viria a declarar em *Se um viajante numa noite de inverno*, e por outro, a necessidade de “meter a mão” traduzindo para tornar o texto acessível ao leitor médio italiano.

Ao descrever as estratégias e critérios que adotou no trabalho de reescrever as fábulas, Calvino ainda se mostrava muito interessado na força expressiva do dialeto que queria de algum modo preservar na tradução. Mas na década seguinte, nos anos que antecederam a tradução de *Les fleurs bleues*, Calvino substituiria o italiano que “na medida dopossível afunde suas raízes no dialeto”, pelo ideal linguístico de um italiano “que seja o mais concreto e o mais preciso possível” (CALVINO, 2009, p. 146, grifo do autor).

Certamente esta mudança de posição foi consequência das discussões sobre a evolução da língua, provocada pela industrialização italiana.

A possibilidade do uso de uma língua comum com a consequente perda da tradição oral das camadas populares, que constituía o patrimônio cultural da Itália, provocou uma polêmica que colocou Italo Calvino e Pier Paolo Pasolini em posições opostas e envolveu alguns outros escritores. As discussões foram motivadas pelo artigo de Pasolini “*Nuove questioni linguistiche*”, publicado em dezembro de 1964, no suplemento “*Il Contemporaneo*” da revista “*Rinascita*”. O artigo fazia uma análise crítica do panorama linguístico-literário da Itália entre 1945 e 1964 e defendia a preservação da riqueza e da diversidade dos dialetos em oposição ao novo italiano “tecnológico” que estava surgindo. Pasolini observa que

A completa industrialização da Itália do norte, agora em nível claramente europeu e o tipo de relações de tal industrialização com o ‘Mezzogiorno’, criou uma classe social realmente hegemônica, e como tal unificadora da nossa sociedade.⁶³ (PASOLINI, 1990, p. 1265).

Ao ver na hegemonia da elite industrial um fator de homologação social e, portanto, também linguística, Pasolini se via obrigado a admitir a existência de uma língua falada unitária pela primeira vez na história da Itália, que ele não reconhecia como sinal de progresso. Ao contrário, o italiano divulgado pela mídia era visto como medíocre e restrito, uma língua inexpressiva.

Para Pasolini, que negava a existência de uma língua falada única no país, considerando a língua falada com toda a sua expressividade como uma prerrogativa dos dialetos, a questão da língua tinha um significado político. A evolução da língua italiana registra uma luta entre dois modelos antagônicos, de um lado o italiano, expressão da burguesia dominante que dirigia o desenvolvimento industrial do país, de outro, os dialetos, a língua do povo das periferias, marcadamente do campo.

Falando a respeito do processo de evolução das línguas em *A anti-língua*, artigo publicado em “*Rinascita*” no início de 1965, Calvino con-

⁶³ “La completa industrializzazione dell’Italia del Nord, a livello ormai chiaramente europeo, e il tipo di rapporti di tale industrializzazione col Mezzogiorno, ha creato una classe sociale realmente egemonica, e come tale unificatrice della nostra società” (PASOLINI, Pier Paolo. *Nuove questioni linguistiche*. In: *Saggi sulla letteratura e sull’arte*. Milão: Mondadori, 1999, p. 1265).

sidera que este é um processo que atinge todas as línguas, do qual o italiano não pode fugir. Considera também, como dado fundamental para os desdobramentos do italiano, a importância da sua relação com as outras línguas que deve traduzir e nas quais deve ser traduzido, e não com os dialetos, “esses dialetos decaídos, desgastados, enfáticos, corrompidos” (2009, p. 146), manifestando-se assim contra o uso auto-referencial e circunscrito do dialeto, cuja autenticidade era defendida por Pasolini.

No artigo, Calvino fala da situação interna da Itália ainda caracterizada por uma estratificação sociocultural bem clara da população. O italiano era a língua da elite dirigente e daqueles que tinham acesso à educação, enquanto as classes populares continuavam falando em dialeto. Esta situação foi se modificando gradualmente com a alfabetização massiva da população, em função da obrigatoriedade do ensino, iniciada nas escolas públicas da Itália na década de 1950. Nos anos 1960 a população rural foi forçada a emigrar do sul para as grandes cidades industriais do norte. A unificação linguística se realizou com a difusão de uma língua falada essencialmente no rádio e na televisão, que atingiu os setores periféricos da sociedade e começou a ser usada de modo geral, prevalecendo sobre os dialetos regionais. Nascida nas grandes empresas do norte, em Milão e Turim, a língua da produção e do consumo acelerou o desaparecimento das línguas locais, último reduto de uma cultura popular autêntica e rica em suas múltiplas variações. De acordo com Pasolini este fenômeno linguístico não tinha nada de natural, para ele esta língua que começava a aparecer em substituição à riqueza e à diversidade dos dialetos era o resultado de uma estratégia política das classes dominantes.

Em *L'italiano, una lingua tra le altre lingue* publicado em “*Rinascita*” em 1965, Calvino fala da ductilidade da língua italiana (2009, 141), uma qualidade que facilitaria a tradução de outras línguas. No ensaio, toda argumentação de Calvino é feita a partir da necessidade da língua de se comunicar e da sua capacidade de ser plenamente traduzível:

Meu ideal linguístico é um italiano que seja o mais *concreto* e o mais *preciso* possível. O inimigo a ser vencido é a tendência que os italianos têm de usar expressões *abstratas* e *genéricas*. Para se desenvolver como língua *concreta* e *precisa*, o italiano teria possibilidades que muitas outras línguas não têm. (CALVINO, 2009, p. 146-147, grifo do autor).

Calvino considera que os problemas do italiano não estão na sua relação com o dialeto, mas com as outras línguas com as quais tem que se comunicar. Mas reconhece que cada língua como expressão de uma cultura específica, conta com uma história própria e constitui um sistema único, intraduzível por definição, cuja essência particular é reservada à linguagem popular e à criatividade poética da literatura.

No artigo *Diario linguistico* de 16 de março de 1965, Pasolini em tom polêmico, condena o excesso de confiança de Calvino na lógica interna da língua, enquanto para ele a verdadeira questão estava na luta pela hegemonia cultural, justificando a procura da identidade expressiva e da autenticidade através da volta ao dialeto. De certa forma os dois escritores têm a mesma preocupação: a perda de identidade cultural, provocada pelo uso do novo italiano tecnológico que começa a surgir. Ambos desejam ver o italiano como uma língua que reafirme a identidade expressiva dos italianos. Pasolini, voltado para o passado, defende a manutenção da autenticidade expressiva dos dialetos e Calvino, voltado para o futuro, preocupado com o aspecto comunicativo da língua, defende o ideal linguístico de uma língua plenamente traduzível.

Esta vontade de imaginar um italiano moderno inserido numa perspectiva europeia parece ter sido abandonada nos últimos escritos, como nesta passagem sobre a exatidão em *Seis propostas para o próximo milênio*:

Às vezes me parece que uma epidemia pestilenta tenha atingido a humanidade em sua faculdade mais característica, ou seja, no uso da palavra, consistindo essa peste da linguagem numa perda de força cognoscitiva e de imediaticidade, como um automatismo que tendesse a nivelar a expressão em fórmulas mais genéricas, anônimas, abstratas, a diluir os significados, a embotar os pontos expressivos, a extinguir toda centelha que crepita no encontro das palavras com novas circunstâncias. (CALVINO, 1990, p. 72).

Apesar do pessimismo revelado nessas reflexões, Calvino continua a perseguir em sua literatura o ideal de uma escrita que conecte as coisas e os fenômenos. Neste sentido as detalhadas descrições científicas de seus contos dedutivos constituem uma documentação decisiva, mostrando a

clareza e a riqueza que o escritor inseriu no italiano contemporâneo, a ponto de se tornar um modelo de língua exemplar, indicado como leitura didática aos estudantes.

No ensaio *Tradurre è il vero modo di leggere un testo* que Calvino escreveu em 1982, para apresentar em um congresso sobre tradução em Roma, segundo afirmou, a tradução é o modo mais completo de leitura. O tradutor precisa dominar não só os diferentes códigos da língua, mas também o sistema de decodificação adotado pelo autor. “Traduzir é uma arte: a passagem de um texto literário, qualquer que seja seu valor, para outra língua requer a todo instante alguma espécie de milagre”. (CALVINO, 2015, p. 80). Nessa afirmação, Calvino fala do milagre que consiste a passagem de um texto literário para uma outra língua e chama a atenção para a necessidade do conhecimento da língua para a qual se traduz, observando que traduzir é de algum modo recriar. Para ele é possível salvar o espírito de um texto quanto menos se estiver exposto à tentação de fazer uma cópia literária, quanto mais se conhecer a outra língua, quanto mais se souber como transmitir a sua essência secreta.

Na Itália, afirma Calvino (2015, p. 84), a relação com a palavra é essencial não só para o poeta, mas também para o escritor em prosa. Mais que outras grandes literaturas modernas, a literatura italiana teve e tem o seu centro de gravidade na poesia. Como o poeta, o escritor de prosa italiano tem uma atenção obsessiva com a palavra, e com o “verso” contido na sua prosa. Esta ideia é confirmada por Calvino quando ao escrever as suas lições americanas afirma: “Estou convencido de que escrever prosa em nada difere do escrever poesia: em ambos os casos, trata-se da busca de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável.” (CALVINO, 2009, p. 61).

Nesse ponto, Calvino se aproxima da questão abordada por Octavio Paz ao discutir a tradução poética e sua simetria inversamente proporcional à criação poética:

A tradução poética é uma operação análoga à criação poética, só que se desdobra em sentido inverso. [...] O ponto de partida do tradutor não é a linguagem em movimento, matéria-prima do poeta, mas a linguagem fixa do poema. Sua operação é inversa à do poeta: não se trata de construir com signos móveis um texto móvel, mas de desmontar os elementos

deste texto, pôr de novo em circulação os signos e devolvê-los à linguagem. (PAZ, 2009, p. 25).

Octavio Paz não compartilha a ideia da negação da possibilidade da tradução poética. O autor considera que “traduzir é muito difícil – não menos difícil que escrever textos mais ou menos originais –, porém não é impossível”. (2009, p. 19).

Várias questões motivam a reflexão sobre a tradução de um texto poético. Uma delas é a noção de fidelidade que já não pode mais ser aceita como foi vista na França da *belles infidèles* do século XVII. Hoje a noção de fidelidade está bastante flexibilizada, não é mais possível manter a postura conservadora de uma fidelidade que não se renda às observações e à prática de tantos tradutores e estudiosos do assunto que consideram a coerência de uma fidelidade dirigida ao espírito da obra, aos seus valores essenciais. O conceito de tradução livre é uma questão cuja interpretação equivocada pode resultar em mudanças no texto de partida provocadas simplesmente pelo gosto do tradutor. A tradução livre deve ser entendida em oposição à tradução literal quando se trata de tradução poética. A liberdade deve ser posta a serviço da recriação do texto para preservar a sua essência. Tradutores éticamente responsáveis elaboram estratégias para recriar os jogos semânticos, os valores rítmicos e os mecanismos linguísticos como as figuras de linguagem – a metáfora, a elipse, etc, encontrando soluções inventivas que aproximam cada vez mais a tradução do texto de partida. Para Haroldo de Campos “Traduzir poesia há de ser criar – re-criar – sob pena de esterilização e petrificação, o que é pior do que a alternativa de trair.” (1976, p. 43-44).

A reflexão sobre os diferentes aspectos da tradução poética nos leva a pensar que ela só é possível através da tradução criativa, que não dissocia a forma do conteúdo, respeitando as sutilezas da construção do texto. A tarefa consiste em reconhecer todos os códigos envolvidos captar sua essência e buscar soluções transcriativas para transportá-los para outra língua. Numa tradução com valor de texto autônomo que produz sentidos análogos, com significantes semelhantes, priorizando a informação estética.

Calvino atribui grande importância à tradução, atividade com a qual é bastante familiarizado e cujo desenvolvimento tem ocasião de acompanhar como editor e também como escritor traduzido. Vários de seus textos não ficcionais já mencionados dedicados a estas questões, fa-

lam da importância da tradução como instrumento de análise dos códigos culturais postos em relação. Para ele, portanto, a tradução está no centro da comunicação escrita e isto tem consequências sobre suas próprias escolhas no que diz respeito à língua e ao estilo de sua produção literária.

se conseguimos nos desdobrar e nos multiplicar em leitores diferentes e acostumados a utilizar outros “códigos” poderemos também fazer discursos dificilmente traduzíveis, *mas sabendo que estamos fazendo isso*. Então talvez a complexidade linguística como limitação poderá ser transformada em complexidade linguística como riqueza. (CALVINO, 2009, p. 144-145, grifo do autor).

O trabalho de Calvino numa das mais importantes editoras italianas, a Giulio Einaudi Editore, contribuiu para definir uma ideia específica de literatura através da seleção dos livros a serem publicados e, além disso, influir na formação de uma nova cultura na Itália do pós-guerra. Em entrevista concedida a Lietta Tornabuoni em 1983, Calvino fala da sua relação com a editora:

Einaudi tem um lugar muito grande na minha biografia, foi a minha universidade. Comecei a trabalhar nela quando era um rapaz sem arte nem parte, e encontrar-me em um ambiente interdisciplinar, aberto à cultura mundial, teve uma importância decisiva na minha formação. (2012, p. 554).⁶⁴

Uma mostra sobre o trabalho editorial de Calvino intitulada “*I libri degli altri*” foi organizada pela Biblioteca Nazionale Centrale di Roma em 2013, para celebrar os 90 anos de seu nascimento, expondo farto material impresso e manuscrito, através do qual foi possível testemunhar a

⁶⁴ “Einaudi ha un posto molto grande nella mia biografia, è stata la mia università. Ho cominciato a lavorarci quando ero un ragazzo senza arte né parte, e trovarmi in un ambiente interdisciplinare, aperto alla cultura mondiale, ha avuto un’importanza decisiva sulla mia formazione”. (Entrevista publicada em “*La Stampa*” em 1983. In: *Italo Calvino. Sono nato in America – Interviste 1951-1985*. Mondadori, 2012, p. 554).

intensidade e a importância de seu trabalho. Na Einaudi, Calvino exerceu múltiplas funções, sobretudo de leitor atento de novos autores, de crítico, de mediador cultural e de idealizador e promotor de iniciativas editoriais inovadoras. Entre as iniciativas que idealizou, começando pela direção do setor literário da “*Piccola Biblioteca Scientifico-letteraria*” que assumiu em 1949, até assumir a direção geral em 1950, estão o “*Notiziario Einaudi*” e a coleção “*Centopagine*”. O “*Notiziario Einaudi*” é uma pequena revista que foi publicada de 1952 a 1959 com a finalidade de informar os leitores sobre os livros publicados pela Einaudi e também por outras editoras. Publicada inicialmente mensalmente, a partir de 1957 passa a ser trimestral. Além do elenco de obras novas e de reedições, a revista publica resenhas dos livros editados e faz a divulgação da realização de eventos culturais e premiações. Para escrever na revista Calvino convida importantes personalidades da época como Norberto Bobbio, Giulio Argan, Dino Buzzati e Pier Paolo Pasolini.

Além dessas, outras duas experiências literárias como crítico e promotor cultural foram desenvolvidas em conjunto com Elio Vittorini: “*I Gettoni*” e “*Il Menabò*”. Em “*I Gettoni*”, que tinha o objetivo de publicar obras da narrativa contemporânea, fundamentalmente de novos autores italianos ainda desconhecidos, foram publicadas cinquenta e oito obras de 1951 a 1958. Na seleção dos textos a serem publicados Calvino ainda permanece fiel à literatura engajada, enquanto Vittorini tende mais para novas perspectivas na literatura. Muitos dos títulos publicados são de estreantes, entre os quais Giovanni Arpino e Beppe Fenoglio e apenas oito são de autores estrangeiros. O próprio Calvino publica na coleção, em 1952, o seu segundo romance *Il visconte dimezzato* e em 1954, o seu segundo livro de contos *L'entrata in guerra*.

Na revista “*Il Menabò*”, cuja direção compartilhou com Vittorini, começaram a ser publicados os textos da neovanguarda e ensaios sobre as relações entre literatura e sociedade no período da industrialização italiana. Os ensaios *Il mare dell'oggettività*, *La sfida al labirinto* e *L'antitesi operaia* depois reunidos por Calvino em *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* foram publicados pela primeira vez nessa revista. Entre 1959 e 1967 foram publicados dez números de “*Il Menabò*”. O último número foi organizado por Calvino como uma homenagem póstuma a Vittorini, cuja morte ocorreu no ano anterior. Mesmo antes da coleção “*I Gettoni*” o nome de Calvino já estava ligado ao de Vittorini graças à revista “*Il Politecnico*”, onde Calvino fez a sua estreia jornalística publi-

cando reportagens em 1945 e 1946. Nasceu daí a relação de colaboração e intensa troca intelectual entre os dois, que se consolidou com o tempo.

De 1971 até sua morte em 1985, Calvino dirigiu a coleção “*Cento-pagine*”, uma coleção que propunha publicar romances breves de grandes narradores de todos os tempos, apresentados em traduções novas. Nesta coleção foram publicados setenta e sete títulos, de autores como Tolstoi, Maupassant, Dostoievski, Conrad, Diderot, Balzac, Melville, Pirandello, Baudelaire, Gogol, Stevenson, Flaubert, sendo a maior parte do fim do século XIX e início do século XX. Durante o longo tempo em que atuou como editor na Einaudi, Calvino acompanhou todas as fases da edição dos livros, selecionando os textos a serem publicados e acompanhando de perto tudo o que tem a ver com a construção do volume, desde a escolha da imagem da capa. A atenção dada à literatura na sua atividade editorial faz de Calvino um esmerado redator de paratextos, escrevendo prefácios, resenhas e redigindo até os textos para orelhas e contracapas dos volumes publicados. Como testemunha Giulio Bollati, seu contemporâneo na editora Einaudi, em um ensaio sobre o trabalho editorial de Calvino publicado na revista “*Micromega*” em 1991, citado no *Album Calvino*:

Dirigia o escritório da editora com uma criatividade que se combinava com uma acentuada, escrupulosa seriedade burocrática: mas se ocupava também da redação literária, naturalmente, e de todas as outras atividades editoriais. O ofício, o artesanato cotidiano não tinha segredo para ele: invenção de títulos, redação de contracapas, orelhas, textos publicitários. Além disso, Calvino tinha uma desenvolta familiaridade e um olho seguro para as imagens, e era um ótimo capista⁶⁵. (BOLLATI, G. Apud *Album Calvino*. BARANELLI, Luca; FERRERO, Ernesto, 2003, p. 133-134).

⁶⁵ “Teneva l’ufficio stampa con una creatività che si combinava con una sottolineata, scrupolosa serietà burocratica: ma si occupava anche della redazione letteraria, naturalmente, e di tutte le altre attività editoriale. Il mestiere, l’artigianato quotidiano non aveva segreti per lui: invenzione di titoli, redazione di risvolti, e quarte di copertina, testi pubblicitari. In più calvino aveva una disinvolta familiarità e un occhio sicuro per le immagini, ed era all’occorrenza un ottimo copertinista”. (BOLLATI, Giulio. Apud *Album Calvino*. BARANELLI, Luca; FERRERO, Ernesto, 2003, p. 133-134).

A atenção com o cuidado do texto foi uma atividade contínua que dirigiu ao livro dos outros, mas também aos seus, como fez na apresentação que escreveu para seu próprio livro *Gli amori difficili*, referida anteriormente. Calvino faz das notas e prefácios de seus livros um espaço de comentários, sobretudo quando sente necessidade de colocar o livro no contexto da própria pesquisa, circunscrevendo o seu significado. Num certo sentido isso representa um distanciamento crítico da experiência que o livro representa. Essa postura crítica em relação ao seu próprio trabalho é uma característica na carreira de Calvino, que desde os seus primeiros escritos redigiu reflexões a respeito de seus textos ficcionais através de prefácios e notas aos seus próprios livros, através de ensaios, com respostas a críticas ou através de cartas e entrevistas.

Ao mesmo tempo em que se ocupa em produzir os paratextos dos livros que serão publicados, redigindo prefácios, orelhas e contracapas, escreve inúmeras cartas aos tradutores dos seus livros e também dos de outros autores. O grande número de cartas trocadas entre ele e os tradutores e autores dos livros que serão publicados, emitindo opiniões e sugestões, documenta o cuidado com o texto e o compromisso com a qualidade das edições constantemente demonstrados por ele.

2.1. CALVINO TRADUTOR DE QUENEAU

O papel de Calvino como intermediador de Queneau na Itália foi fundamental. Interessado em divulgar sua produção literária na Itália, não poupa esforços no sentido de promover uma “reescritura” do autor francês, de acordo com o conceito de André Lefevere. Calvino transporta Queneau até a Itália resenhando, comentando, prefaciando e traduzindo algumas de suas obras. Segundo Lefevere,

a tradução é a forma mais reconhecível de reescritura e a potencialmente mais influente por sua capacidade de projetar a imagem de um autor e/ou uma série de obras em uma outra cultura, elevando o autor e/ou as obras para além dos limites da sua cultura de origem. (LEFEVERE, 2007, p. 24).

Mais que estabelecer uma relação possível entre a obra e o leitor estrangeiro, a tradução sempre foi um dos principais meios de troca entre

as diferentes culturas. Tendo assim um papel fundamental no processo de integração cultural, de difusão de correntes de pensamento e pontos de vista, indo além do aspecto linguístico e exigindo uma reflexão teórica sobre a importância da linguagem e da própria literatura.

A primeira aproximação de Calvino com a obra do autor francês, como já foi dito, remonta a 1947 quando resenha para “*L’Unità*” o livro *Pierrot amico mio*, a versão italiana de *Pierrot mon ami*. Para apresentar o volume, descreve assim o autor:

A posição de Queneau na moderna narrativa francesa pode ser definida como cubista: a sua linguagem é um jogo complexo no qual as palavras de gíria, de *argot*, termos pseudocientíficos, quimismos verbais à Laforgue ou à Joyce, alusões satíricas se cruzam, se penetram, se sobrepõem numa angulosa e encorpada cantilena.⁶⁶ (CALVINO, 1947, p. 3).

A partir da década de 1960, vivendo periodicamente em Paris, Calvino conhece melhor a obra de Queneau e se esforça por fazer traduzir em italiano os livros do autor francês, a fim de difundir a sua obra que considera pouco conhecida e mal compreendida na Itália. No início do ano de 1965, Calvino escreve a Franco Quadri, para que retome o trabalho iniciado com a tradução de *Sally Mara* (1950) de Queneau. Nesta mesma carta, fala de seu interesse em traduzir outras obras do autor francês e tenta convencer Quadri a traduzir a *Petite cosmogonie portative*, poema de 229 versos de Queneau, que considera uma das mais extraordinárias proezas da poesia do século XX e que segundo ele “é um livro queneauiano como nenhum outro” (2001, p. 859), oferecendo já algumas sugestões de solução para a tradução. Afinal este projeto não se concretiza e só bem depois, em 1977, garantindo a sua colaboração, Calvino consegue convencer Sergio Solmi a traduzir o poema.

⁶⁶ “La posizione di Raymond Queneau nella moderna narrativa francese si può definire cubista: il suo linguaggio è un complesso gioco in cui le parole gergali, di “argot”, termini pseudocientifici, chimismi verbali alla Laforgue o alla Joyce, allusione satiriche si incrociano, si compenetrano, si sovrappongono in una angolosa e corposa cantilena.” (Resenha de Italo Calvino para a tradução italiana de *Pierrot mon ami* de Raymond Queneau, publicada no jornal “*L’Unità*” em 1º de junho de 1947, p. 3).

Examinando as páginas de *Sally Mara* já traduzidas por Quadri, Calvino lhe envia uma segunda carta, em que faz algumas observações sobre o trabalho realizado. A carta escrita em 14 de abril de 1965 demonstra claramente o particular interesse de Calvino pela obra de Queneau e pelos problemas da tradução. Calvino considera que: “apesar de ‘intraduzível’ por definição, o texto é mais traduzível do que parece por esta primeira prova”⁶⁷ (2001, p. 863). O romance trata da vida sexual de uma garota irlandesa, falante de inglês, que apaixonada por seu professor de francês procura falar a língua dele. A transposição das duas línguas envolvidas no romance para a língua de chegada constitui o maior problema que se apresenta para a tradução. Para manter o polilinguismo dos diálogos do livro, Calvino sugere a ideia de conservar o pastiche linguístico, aliás, até de acentuá-lo, deixando algumas expressões em francês, como a única forma possível de traduzir o romance, mas percebe a grande margem de arbitrariedade que há numa operação do gênero.

Envolvido com as questões teóricas da tradução, diz Calvino:

Me pus a refletir sobre uma possível justificativa teórica deste trabalho, isto é, sobre um método que nos permita saber claramente o que fazemos. É um problema que poderia constituir um novo capítulo nos livros de Mounin.⁶⁸ (2001, p. 864).

Referindo-se ao livro do linguista francês Georges Mounin *Les problèmes théoriques de la traduction* (1963), publicado por iniciativa sua na versão italiana *Teoria e storia della traduzione* na Einaudi, neste mesmo ano de 1965. Em meio às suas observações, afirma: “[...] me dou conta que é um belo discurso teórico, mas depois na prática as dificuldades são enormes”.⁶⁹ (CALVINO, 2001, p. 864).

⁶⁷ “sebbene intraducibile per definizione, il testo è più traducibile di quanto non appaia da questa prima prova”. (In: *Italo Calvino. Lettere. 1940-1985*. Milão: Mondadori. Vol. 2, 2001, p. 863).

⁶⁸ “Mi sono messo a riflettere su una possibile giustificazione teorica di un tale lavoro, cioè su un metodo che ci permetta di sapere chiaramente cosa facciamo. È un problema che potrebbe costituire un nuovo capitolo ai libri di Mounin”. (2001, p. 864).

⁶⁹ “[...] mi rendo conto che è un bel discorso teorico, ma poi in pratica le difficoltà sono enormi”. (2001, p. 864).

Na carta, Calvino aponta as principais dificuldades encontradas na tradução do texto de Queneau, primeiro de reconhecer e depois de conseguir as mesmas intenções do uso linguístico em relação às seguintes particularidades, fazendo recomendações quanto ao modo de resolvê-las (2001, p. 865):

- a. obscenidades – aparecem em toda parte e não são totalmente reconhecíveis.
- b. uso de gírias – uma dificuldade de todo Queneau que se traduz sempre mal em italiano. Recomenda ter a mão leve e não desperdiçar as intervenções coloristas a não ser em casos mais significativos.
- c. citações literárias – exigem alto grau de conhecimento da poesia francesa. Recomenda deixar em francês, para que o espírito não se perca.
- d. jogos fonéticos ou onomatopaicos – seria necessário traduzi-los de algum modo. Exemplifica sugerindo uma frase com igual número de letras repetidas.
- e. grafia fonética – problema frequente em Queneau. Recomenda resolver caso a caso.

Calvino considera que há um único sistema para entender tudo o que há em cada frase e depois poder decidir o que traduzir e o que deixar de lado: ler o texto com uma pessoa falante de francês que pudesse captar todas as sutilezas do texto. De acordo com sua experiência de autor traduzido e não apenas de revisor editorial, diz que o ideal seria que este colaborador fosse o próprio Queneau, para não correr o risco de ser traduzido em apenas 45% (2001, p. 866), como acontece com seus próprios textos, bem menos complexos que os de Queneau, quando não tem a oportunidade de estar em contato com o tradutor. Para ele, o contato direto com o autor do texto seria a garantia da interpretação correta.⁷⁰

⁷⁰ Apesar de todo o empenho de Calvino, a tradução de Quadri para *Sally Mara* não chegou a ser publicada pela Einaudi e somente em 1991 o livro foi publicado na Itália, pela Feltrinelli, com tradução de Leonella Prato Caruso.

Cabe aqui notar que o tradutor é antes de tudo um leitor do original e, portanto ao ler um texto, através da sua organização e das marcas textuais, constrói um sentido que não é inerente ao texto, mas decorrente da interpretação que faz da leitura do texto. Evidentemente trabalhar em conjunto com o tradutor, submeter a ele as soluções encontradas, poder contar com suas observações e eventuais correções de sentido, são medidas que aumentam a possibilidade de se fazer uma boa tradução. Todo texto é um complexo de obstáculos e dificuldades aparentemente intransponíveis, linguísticas e não linguísticas, entender o que o autor quis dizer na sua língua não é fácil, menos ainda dizer na própria língua o que foi entendido na língua do original.

Antes de ser um tradutor, o escritor é um leitor e no processo de leitura precisa tomar uma posição para poder traduzir. No processo de leitura, o sentido do texto é construído de acordo com a decodificação que o leitor faz, interpretando a ideia que foi expressa na linguagem literária. A interpretação de uma leitura, a produção de sentido de um texto para o leitor já é uma tradução. Depois de ler o texto na língua de partida o tradutor traduz para a língua de chegada e a sua tradução reflete obrigatoriamente sua interpretação, além da forma, da métrica, do ritmo do tom e do registro do texto.

A função da obra literária é a de tornar o leitor mais um produtor do que um consumidor do texto, de acordo com a ideia expressa na teoria do texto que

não considera mais as obras como simples ‘mensagens’, ou mesmo ‘enunciados’ (isto é, produtos acabados, cujo destino estaria selado uma vez que tivessem sido emitidos), mas como produções perpétuas, enunciações, através das quais o sujeito continua a se debater; esse sujeito é o do autor sem dúvida, mas também o do leitor.⁷¹ (BARTHES, 1973, p. 8).

⁷¹ “ne considère plus les oeuvres comme simples ‘messages’, ou même des ‘énoncés’ (c’est-à-dire des produits finis, dont le destin serait clos une qu’ils auraient été émis), mais comme des productions perpétuelles, des énonciations, à travers lesquelles le sujet continue à se débattre; ce sujet est celui de l’auteur sans doute, mais aussi celui du lecteur”. (BARTHES, R. *Théorie du texte*. Encyclopedia Universalis, 1973, p. 8).

Segundo Roland Barthes, o texto não pode mais ser visto com um produto que tem uma significação objetiva criada no momento em que foi escrito, mas como um produto cuja significação é dada tanto pelo escritor como pelo leitor. Esta concepção é oposta à ideia de que o texto deveria produzir uma única leitura. Os estudos literários com essa visão mudaram a ideia de que qualquer desvio por parte do tradutor seria uma transgressão sobre o texto. Na verdade, não é possível saber qual a intenção do autor e qual o sentido que ele quis dar ao texto. O tradutor identifica os elementos contidos no texto, atribuindo a ele um sentido que tenta transmitir aos leitores da sua tradução. Para Calvino o tradutor escreve um texto próprio, de acordo com sua intenção a partir do sentido criado pela leitura do texto de partida, isto é, a partir da sua interpretação como leitor, como fica claro na observação que faz a respeito da leitura:

Ler é sempre isto: existe uma coisa que está ali, uma coisa feita de escrita, um objeto sólido, material, que não pode ser mudado; e por meio dele nos defrontamos com algo que não está presente, algo que faz parte do mundo imaterial, invisível, porque é apenas concebível, imaginável [...] Ler é ir ao encontro de algo que está para ser e ninguém sabe ainda o que será... (CALVINO, 1990b, p. 78).

Em 1970, Calvino traduz os primeiros versos do Canto sexto da *Petite cosmogonie portative* que considera o mais rico em humor dos cantos sobre a natureza do mundo publicados por Queneau em 1950. Em *Petite cosmogonie portative*, Queneau faz uma versão moderna e bem humorada de *De rerum natura* de Lucrécio, utilizando conceitos científicos. Quando o livro foi editado pela primeira vez, incluía no poema os neologismos relativos às ciências, de acordo com o que eram os conhecimentos mais atuais das várias disciplinas. Em seis cantos, como Lucrécio, Queneau explora temas da astronomia, da biologia, da geologia, da química e da história das técnicas humanas, transpondo para a poesia a linguagem da ciência. Neste sentido, poesia e ciência se enriquecem reciprocamente. Algumas das características mais conhecidas da literatura de Queneau, como o enciclopedismo, o fascínio pela matemática e a integração do léxico científico ao estilo poético, estão concentradas nesta obra para enun-

ciar os pressupostos de uma filosofia própria sobre a natureza, decorrente das relações do homem com o universo.

Calvino chega a traduzir sozinho cerca de 50 versos, mas depois decide confiar a Sergio Solmi a versão integral do poema. Ao longo da elaboração da tradução, que vai dos anos de 1977 até 1981, Calvino mantém assídua correspondência com Sergio Solmi. Em *Italo Calvino. Lettere. 1945-1980* estão publicadas nove destas cartas, através das quais se pode ver seu empenho como colaborador em procurar o significado de algumas palavras desconhecidas para Solmi, decifrando trocadilhos e sugerindo a tradução para alguns trechos mais complexos do texto. Concluído o trabalho, Calvino faz uma cuidadosa revisão da tradução e escreve a pedido da editora a *Piccola guida alla piccola cosmogonia*, comentários que vão ser publicados como apêndice à edição da tradução de Sergio Solmi publicada em 1982 pela Einaudi em “*Collezione di Poesia*”.

No texto, falando das grandes dificuldades superadas na tradução, menciona a sua colaboração, mas atribui a Solmi o resultado obtido. Não aceita colocar o seu nome ao lado do nome do tradutor, justificando que a sua é apenas uma intervenção no detalhe e que o trabalho de reconstituir os versos e a impostação estilística é obra de Solmi.

Simultaneamente ao trabalho de tradução com Solmi, Calvino envia a Giovanni Bogliolo, em carta de 5 de outubro de 1977 (2001, p. 1346), os ensaios de Queneau a serem traduzidos para compor o livro *Segni, cifre e lettere*, selecionados na primeira edição de *Bâtons, chiffres e lettres* (1950), incluindo *Une histoire modèle*. Dois anos depois, em 4 de junho de 1979 (2001, p. 1396), escreve a Bogliolo se desculpendo e lamentando ter descuidado do trabalho editorial dos escritos de Queneau durante o tempo em que esteve envolvido com a escritura de seu romance *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Elogia a tradução já feita por Bogliolo, sobretudo pelos escritos matemáticos, e acrescenta à coletânea outros seis textos a serem traduzidos, entre os quais um publicado em inglês, enviando uma tradução para o italiano de sua autoria de alguns acréscimos feitos ao original por Queneau.

Em 1981, *Segni, cifre e lettere e altri saggi* é editado pela Einaudi na coleção “*Einaudi letteratura*”, com o prefácio redigido por Calvino. No texto, Calvino faz diversas referências às peculiaridades da literatura do autor francês, destaca a interação que há entre a experimentação e o jogo de palavras na sua obra, afirmando que podemos encontrar ali “por um lado divertimento com o tratamento linguístico insólito de um tema

dado; por outro, divertimento com a formalização rigorosa aplicada à invenção poética”. (2007a, p. 269).

No ensaio *Come si diventa enciclopedisti* publicado em *Segni, cifre e lettere*, Queneau justifica sua postura: “Se há novamente contato entre ciência e literatura é porque a ciência incluiu as ciências humanas. A literatura, se sobrevive, não pode permanecer alheia frente a este fato e muito menos indiferente”.⁷² (1981, p. 303).

Outro autor francês que Calvino traduziu, motivado pela admiração de sua literatura inovadora com a qual também se identifica, foi Francis Ponge. Em sua literatura, se encontra também o antropomorfismo presente em *Le cosmicomiche*, onde as coisas têm comportamentos e sentimentos humanos. Na terceira das *Seis propostas para o próximo milênio*, a exatidão, Calvino classifica Ponge como “um mestre sem igual [...] que com seus pequenos poemas em prosa criou um gênero único na literatura contemporânea” (1990a, p. 89). Do livro de Ponge *Le partis pris des choses*, Calvino selecionou, traduziu e comentou três poemas em prosa: *Il sapone*, *Il carbone* e *La patata*. Os poemas traduzidos foram publicados na antologia para estudantes *La lettura*, que idealizou em coautoria com Giambattista Salinari, editada pela Zanichelli em 1969. Em 1979 Calvino escreveu um artigo dedicado ao autor no “*Corriere della sera*”, que foi também publicado no livro *Por que ler os clássicos*, onde faz um convite aos potenciais leitores de Ponge para que conheçam a obra deste poeta que “escreveu exclusivamente em prosa” (2007a, p. 242). Calvino considera que Ponge como Queneau é novo por se manter à distância das ideologias da vanguarda, embora as discuta, e por produzir uma literatura experimental, com características próprias, que não está ligada a nenhum movimento literário.

Queneau é um exemplo excepcional de escritor erudito e sábio, sempre na contracorrente em relação às tendências dominantes na época e na cultura francesa em particular, com uma necessidade inextinguível de inventar e de sondar possibilidades (na prática da composição literária e na especulação

⁷² “Se c’è novamente contato tra scienza e letteratura è perché la scienza ha incluso le scienze umane. La letteratura se sopravvive, non può restare estranea di fronte a questo fatto, e ancor meno indifferente”. (QUENEAU, Raymond. *Come se diventa enciclopedist*. In: *Segni, cifre e lettere e altri saggi*. Turim: Einaudi, 1981, p. 303).

teórica) em que o prazer do jogo – marca insubstituível do humano – lhe garante que não se distancia do justo. (CALVINO, 2007a, p. 256).

Em 1985, como sua última experiência com a tradução, Calvino traduz *Le chant du Styrene*, versos escritos por Queneau em 1957, a pedido do cineasta Alain Resnais, que realizava um documentário encomendado pela Péchiney, o grupo industrial de produtos químicos, sobre a produção de objetos de poliestireno, material recém inventado na época. Para discorrer sobre os méritos do plástico, Queneau escreve *Le chant du Styrene*, versos que remetem ironicamente ao *Chant du syrénes* (*Canto das sereias*) narrado por Ulisses na *Odisseia* de Homero. Segundo Calvino, o texto é escrito em versos da mesma maneira que a *Petite cosmogonie*, da qual pode ser considerado um apêndice. Para resolver as dificuldades de traduzir os versos de Queneau com a terminologia adequada para referência ao plástico, Calvino recorre aos conhecimentos de química de Primo Levi, a quem envia uma carta, em 10 de agosto de 1985, solicitando ajuda. Na primeira tentativa de encontrar as rimas, “sem as quais pouco restaria do espírito de Queneau”⁷³ (2001, p. 1540), Calvino explica que tentou manter na tradução a métrica do alexandrino italiano de 14 sílabas (heptassílabo duplo), forma que lhe dá alguma liberdade e que lhe permitiria reajustar os versos e rimas depois das observações do amigo.

Ainda insatisfeito com as soluções encontradas, Calvino escreve ao editor em 23 de agosto de 1985, dando conta de que já tem pronta uma primeira redação da tradução dos versos, “com rimas baixas como o original: num *tour-de-force* que até o último não sabia se conseguiria”⁷⁴ (2001, p. 1543). Considerando que alguns versos teriam que ser refeitos, solicita alguma publicação que forneça informações sobre a fabricação do plástico com a terminologia italiana, juntando uma lista de termos técnicos que não sabe se podem ser traduzidos literalmente em italiano.

Os versos traduzidos por Calvino com o título *La canzone del polistirene* foram publicados em edição póstuma em novembro de 1985,

⁷³ “senza le quali poco rimarrebbe dello spirito di Queneau.” (Carta publicada em *Italo Calvino. Lettere. 1940-1985*. Milão: Mondadori, 2001).

⁷⁴ “a rime baciato come l’originale: un *tour-de-force* che fino all’ultimo non sapevo se mi sarebbe riuscito.” (Carta dirigida ao editor de *La canzone del polistirene* Vanni Scheiwiller, publicada em *Italo Calvino. Lettere. 1940-1985*. Milão: Mondadori, 2001).

dois meses após sua morte, pelas edições Scheiwiller em pequena tiragem, como obra não comercializável, oferecida pelo Grupo Montedison.

2.2 O ROMANCE *LE FLEURS BLEUES*

O ponto alto do interesse de Calvino pela obra de Queneau foi o romance *Les fleurs bleues* que o levou a enfrentar a tarefa de produzir ele mesmo a tradução integral do texto, escrevendo *I fiori blu*. Um dos aspectos particulares de *Les fleurs bleues* está na linguagem utilizada, mas também do ponto de vista narrativo o romance desperta um interesse especial. Ao longo da narrativa aparece a interferência proposta por Queneau sobre o francês, com a *ortographe fonétique*, a nova ortografia criada com o objetivo de provocar uma renovação da língua incluindo o francês falado na literatura. O neofrancês que interfere nos aspectos lexicais, sintáticos e ortográficos da língua, é usado com frequência nos diálogos que constituem grande parte da narrativa do romance. Além do uso da *ortographe fonétique*, o romance chama a atenção em razão da sua estrutura de paralelismos e alternâncias, construída de acordo com uma arquitetura rigorosamente planejada.

2.2.1 A estrutura do romance

A preocupação com a organização formal pode ser notada na construção do romance, cuja história é composta por dois personagens: um nobre – o Duque d’Auge e um homem comum – Cidrolin, que vivem em épocas diferentes e sonham constantemente um com o outro. O Duque começa uma viagem no século XIII, saindo do castelo onde vive em 1264, no reinado de Luis IX, e termina por encontrar Cidrolin, o personagem de seus sonhos, em Paris em 1964, no século XX. Para o leitor fica sempre a dúvida sobre qual dos dois é o sonhador, como o filósofo e a borboleta mencionados no pensamento de Chuang-Tsé citado no prefácio de Queneau.

A história foi colocada em dois planos narrativos que se desenvolvem cada um em torno de seu personagem central. Alternando os capítulos, a história contada passa da de Cidrolin à do Duque d’Auge, até chegar à época de Cidrolin. A primeira aparição do Duque acontece em cima da torre do seu castelo para “considerar um momentinho a situação

histórica”⁷⁵. Profundamente desiludido com o que vê, decide viajar até a capital com seu escudeiro Mouscaillot em seus dois cavalos falantes Sten e Stef. Durante a viagem, o Duque cochila e sonha com Cidrolin em Paris, setecentos anos depois. Cidrolin desiludido depois de um péssimo almoço decide dedicar-se à sesta, uma das suas atividades preferidas e sonha com o Duque d’Auge. Um sonha com os acontecimentos do passado e o outro com os do futuro. Acompanhando as duas trajetórias, o romance vai se revezando constantemente entre as duas realidades diferentes.

A narrativa se desenvolve em vinte e um capítulos, num determinado período de tempo em que acontecem os fatos que se referem a Cidrolin, ou seja, de setembro a dezembro de 1964, e um outro que é a história francesa percorrida pelo Duque durante sete séculos. A alternância entre a trajetória de um e de outro compõem o jogo colocado por Queneau sobre a relação entre sonhador e sonhado, cuja ambiguidade cria fatos cômicos. As duas histórias se desenvolvem independentemente até se encontrarem no final.

A sonolenta vida cotidiana de Cidrolin, que vive numa barcaça ancorada à beira do Sena, vai se desenvolvendo sempre igual, ao contrário da vida do ativo Duque d’Auge que atravessa diversos períodos importantes da história francesa. De tanto em tanto o dorminhoco Cidrolin acorda, interrompendo os acontecimentos que se referem ao Duque e saindo do sonho volta à realidade, pelo menos esta é a impressão que se tem. Na alternância entre sonho e realidade, o livro joga com o leitor, falando de um tempo sem linearidade. Quando Cidrolin adormece novamente, nem sempre retorna ao mesmo período histórico, voltando a um tempo diferente. Os dois personagens, o passivo e introvertido Cidrolin e o ativo e extrovertido Duque d’Auge, seriam aspectos complementares de uma mesma personalidade, possíveis alter-ego ou duas partes complementares de uma mesma pessoa.

Apesar das constantes trocas de identidade entre os dois protagonistas e das analogias que aproximam suas vidas – ambos se chamam Joaquim, têm três filhas e casam com filhas de lenhadores depois de ficarem viúvos – o Duque e Cidrolin são personagens bem diferentes um do outro. O Duque é reacionário e contestador, Cidrolin ao contrário é passivo e sedentário, cuja principal ocupação é beber *pernod* e dormir a sesta na sua barcaça ancorada na periferia de Paris. Ele leva uma vida sempre igual, só

⁷⁵ “considerer, un tantinet soit peu, la situation historique” (QUENEAU, *Les fleurs bleues*. 2010, p. 13).

perturbada pelas ofensas escritas no seu portão pelo fato de ter estado na prisão por um ano e meio. Certos escrúpulos diferenciam Cidrolin do Duque d'Auge e as diferenças de natureza psicológica e moral são reforçadas pela maneira de se exprimir de cada um.

Cidrolin é um homem que convive com o fato de ser um ex-presidiário, na expectativa de que algum acontecimento novo possa provocar uma mudança em sua vida. Gentilmente dá informações aos turistas e aproveita a oportunidade para convidar para beber *pernod*. Sua vida se resume em comer, beber e depois sonhar com o Duque. Sua única tarefa além de sonhar é pintar a cerca que separa a barcaça da margem, onde um misterioso inimigo escreve insistentemente palavras ofensivas, mistério que se revela nas últimas páginas do livro.

A estruturade *Les fleurs bleues* é submetida a certas regras matemáticas que condicionam a narrativa. No prefácio de Queneau, a informação de que um intervalo de cento e setenta e cinco anos separa as aparições do Duque na história indica uma das *contraintes* mais marcantes para o desenrolar da trama do romance. Cada um dos cinco períodos é tratado em cinco capítulos. Para cobrir os cinco períodos em vinte e um capítulos, dando a cada um a mesma importância, Queneau teve que passar de um a outro dentro dos capítulos. Assim, o episódio de 1264 se estende dos capítulos I a V, o episódio de 1439 dos capítulos V a IX, o episódio de 1614 dos capítulos IX a XIII, o episódio de 1789 dos capítulos XIII ao XVII, o episódio de 1964 dos capítulos XVII ao XXI.

No prefácio que escreveu para a edição francesa, transcrito por Calvino na “Nota do tradutor” (2011, p. 265) que acompanha o volume traduzido, Queneau explica que o Duque reaparece numa nova época a cada 175 anos. Em 1264 encontra São Luís; em 1439 compra canhões; em 1614 descobre um alquimista; em 1789 se dedica a uma estranha atividade pictórica nas cavernas do Périgord. E finalmente no décimo sétimo capítulo, em 1964 encontra Cidrolin com quem ele já tinha sonhado tantas vezes.

Assim, Queneau foi capaz de construir com espírito irônico e provocativo, mas também com leveza, uma imagem da França desde o período da idade média até a década de 1960. Na verdade, sem querer fazer um trabalho de reconstituição histórica, Queneau evoca momentos marcantes da história francesa para criar com ironia situações que divertem o leitor.

Segundo Queneau, os 21 capítulos que compõem o romance estão relacionados ao número das sete letras de cada um de seus três nomes Raymond Auguste Queneau: $3 \times 7 = 21$. Os fatos históricos vivenciados pelo Duque, na sua viagem através de 7 séculos narrados nos 21 capítulos, são representados em períodos de 175 anos, um número que é também múltiplo de 7. Não faltam exemplos do gosto de Queneau pela invenção verbal e pelos jogos matemáticos de análise combinatória do Oulipo que se concentram nas estruturas da linguagem. É a característica formal da linguagem científica que é aplicada à obra literária, constituindo a sua matriz. Como se vê, as *contraintes* fundamentais para a estrutura do romance não chegam a constituir um problema para a tradução, pois estão concentradas no número de capítulos e nos intervalos de tempo em que a história se desenvolve, condições que podem ser mantidas perfeitamente na tradução.

2.2.2 A leitura crítica de *Les fleurs bleues*

Com aparência de um romance leve e irônico *Les fleurs bleues* é um dos textos mais estudados e significativos de Queneau, considerado pela crítica sua obra-prima. Queneau cria um pastiche ou paródia de gênero pós-moderno de história policial com invenções linguísticas que misturam um francês de alto registro linguístico com regionalismos e expressões de gíria. Neste romance o autor relaciona com originalidade, a invenção, a fantasia e a poesia à história e à reflexão filosófica, juntando as cenas mais prosaicas da vida cotidiana com cenas da história da França, narradas com graça e ironia.

À primeira leitura *Les fleurs bleues* se caracteriza pela aparência burlesca dos personagens, dos acontecimentos e do tom. Avançando, se constatará, no entanto, mais de um detalhe indicando discreta ou explicitamente que a intenção cômica não é o único motor do texto.⁷⁶ (POUILLOUX, 1991, p. 84).

⁷⁶ “À première lecture, *Les fleurs bleues* se caractérise par l’allure burlesque des personnages, des événements et du ton. Chemin faisant, on aura pourtant relevé plus d’un détail signalant soit discrètement soit explicitement que l’intention comique n’est pas le seul moteur du texte”. (POUILLOUX, Jean-Yves. *Les fleurs bleues de Raymond Queneau*. Paris: Galimard, 1991, p. 84).

O aspecto humorístico do romance, com seus constantes trocadilhos e jogos de palavras atrai e diverte o leitor, mas à medida que a leitura avança logo se percebe que não é apenas este o seu objetivo. O autor percorre a história da França, tratando de argumentos como o poder da Igreja e as evoluções políticas da França, até o poder da TV e a política tributária que são abordados com grande ironia. Numa provocação relativa a questões de gênero, Queneau atribui nomes masculinos – Sigismonde e Bertrand – às filhas de Cidrolin e nomes femininos – Yolande e Lucet – aos genros.

O aspecto lúdico da obra pode ser visto como um reflexo da integração ao movimento do surrealismo que Queneau frequentou anteriormente. Isso, no entanto, não exclui a seriedade das reflexões filosóficas e as considerações sobre os diferentes momentos da história francesa contidas no romance.

A leitura crítica da obra tem importância fundamental para determinar as escolhas da tradução que vão dar a configuração geral da sua reescritura. O texto trata do tempo e da história do homem, com suas interrogações existenciais, contada por Queneau com leveza e muito humor. No romance, a história é colocada de acordo com a visão de Hegel, como uma realidade sem perspectivas positivas, como uma realidade que acumula fatos trágicos que se sucedem num tempo sem coerência. O desenvolvimento cíclico da história, a fuga do próprio tempo histórico, a relação entre a história e a realidade cotidiana são algumas das múltiplas propostas do romance. Essas noções poderiam ser vistas como uma tradução da filosofia de Hegel, para quem o significado da história universal consiste em tender a sair da história, a fundar um mundo sem mais história, segundo a interpretação de André Kojève, o filósofo russo naturalizado francês de quem Queneau foi amigo e discípulo. Na década de 1930, Queneau frequentou os seminários sobre Hegel ministrados por Kojève na *École Pratique des Hautes Études* em Paris. As suas cuidadosas anotações de aula foram publicadas em 1947 com o título *Introduction à la lecture de Hegel* e segundo Calvino (2007a, p. 260), vestígios dessas problemáticas podem ser encontrados em toda a sua obra narrativa.

No ano seguinte à publicação de *Les fleurs bleues*, Queneau publica *Une histoire modèle* para fornecer informações suplementares aos leitores do romance. Na paródia do tratado histórico-filosófico, Queneau faz especulações e cálculos matemáticos com os quais tenta verificar sis-

tematicamente as funções em jogo nas dinâmicas da história, através da matematização dos eventos. O tratado não consegue atingir o resultado que se propõe, uma vez que a história não é precisa, nem quantificável de maneira matemática e não pode deixar certezas. Nele Queneau explicita a sua concepção negativa da história, sugerindo que o homem fique fora da história, que se exclua do ciclo histórico ou que morra, como o modo com o qual se poderia resolver o problema da relação entre o indivíduo e a sucessão de eventos históricos. Os jogos linguísticos com o acúmulo das populações da história que aparecem em *Les fleurs bleues* expressam a ideia de Queneau de que o indivíduo talvez nunca consiga sair do ciclo histórico. A mesma concepção da relação entre homem, natureza e história, aparece com frequência nos escritos de Calvino.

O ensaio de Queneau sobre o sentido da história começou a ser escrito em 1942, durante a ocupação alemã na França e tinha sido deixado inacabado. De acordo com Calvino, “numa época como aquela, a saída da história surge como o único ponto de chegada que possamos nos colocar, dado que a história é a ciência da infelicidade dos homens” (2007a, p. 267), como define Queneau na abertura do ensaio. No ensaio, Queneau desenvolve a teoria dos ciclos na história, fazendo a síntese do desencanto das reflexões filosóficas de Hegel em *A filosofia da história*. O mesmo desencanto revelado por Calvino quando, ao ser perguntado sobre o que espera da história universal em geral e da história geral em particular, pergunta que alude a uma passagem de *Les fleurs bleues*, responde:

O que espero da história universal, que parece não ter feito outra coisa a não ser desmentir e dar desilusões a quem espera alguma coisa dela? Espero possibilidades de história particular, [...] sobretudo modos de regular a convivência cada vez mais difícil entre os seres humanos. (2012, p 311).

Segundo Calvino, em *Une histoire modèle* Queneau opõe à entropia da história, a ordem conjuntural dos modelos matemáticos e tenta basear o conhecimento da história numa abordagem racional, aplicando a ela um mecanismo elementar de causas e efeitos, cujo grau de inteligibilidade é diretamente proporcional ao rigor da formalização. Já em *Les fleurs bleues* o futuro histórico é negado e reduzido à substância da vida cotidiana. A seu ver essas duas obras, mesmo tendo características aparentemente

opostas, “se correspondem perfeitamente e representam bem os dois polos que caracterizam a pesquisa de Queneau”. (CALVINO, 2007a, p. 268).

No romance de Queneau a história e a vida cotidiana tomam outra dimensão. Queneau joga com a história, negando o futuro, reduzindo-a à vivência cotidiana. As cruzadas, os dogmas da igreja, a pedra filosofal, os restaurantes da moda, os ônibus, as relações pessoais, tudo é visto com mudança de perspectiva. Fatos históricos excepcionais são transformados em acontecimentos cotidianos comuns e a cidade normal num lugar cheio de momentos extraordinários. Do mesmo modo que joga com a história, Queneau joga com a linguagem, apresentando experimentações que incluem abordagens aritméticas e algébricas à linguagem e à criação literária, decorrentes da sua afinidade com a matemática. O escritor inventa uma nova língua integrando a ela todas as maneiras de falar, dialetos, gírias, expressões idiomáticas, neologismos, arcaísmos numa mistura que liga a linguagem literária à língua popular. Elaborando seu texto a partir de uma mistura de expressões e de termos que caracterizam as diferentes épocas e os diferentes meios sociais em que situa seus personagens, alterando contínuas trocas de registro que preservam a variedade e a leveza o texto, Queneau demonstra uma enorme cultura.

A obra de Queneau está baseada em conceitos filosóficos em sentido amplo, sempre tratados com humor. São curiosidades que vão de Platão a Chuang-Tsé, citados na epígrafe e no prefácio respectivamente, de Descartes a Hegel. A estrutura do romance mostra uma cultura filosófica variada, marcada por questões cíclicas. Tanto que o romance simbolicamente começa e se encerra com a imagem do Duque que procura um lugar mais alto de onde pode ter uma visão mais ampla, para ironicamente “considerar um momentinho a situação histórica”.⁷⁷ (CALVINO, 2011, p. 3 e p. 262).

Assim como a história, o sonho é um elemento fundamental na construção do romance de Queneau. As reflexões sobre sonho e realidade, que surgem já no prefácio e na epígrafe do livro, colocam o leitor em dúvida sobre qual das duas histórias relatadas corresponde à realidade.

Mesmo os acontecimentos aparentemente secundários trazem sempre uma crítica ao comportamento humano, como por exemplo, a passagem do vigia que está sempre pensando e nunca sonha, que morre no desabamento do edifício em construção. Num romance que trata o sonho e a imaginação como elementos fundamentais para a inovação técnica e

⁷⁷ “per considerare un momentino la situazione storica.” (CALVINO, 2011, p. 3 e p. 262).

artística futura, parece haver aí a crítica de Queneau à filosofia racionalista de Descartes – *cogito ergo sum* (penso, logo existo), na medida em que dá espaço à vida de quem sonha.

Queneau propõe um estilo narrativo e de categorias de pensamento nos quais o espírito da tradição pode conviver com o espírito da experimentação. A inovação do estilo de Queneau é dada por ridicularizar insistentemente toda tradição, mesmo pagando um tributo ao parodiá-la. Jean-Charles Chabanne, discorrendo sobre o estilo de Queneau e as implicações do humor em relação à seriedade do texto, faz as seguintes considerações:

O que o estilo de Queneau introduz em sua obra, é uma incerteza irredutível sobre a posição do sujeito e sobre o modo enunciativo. Entre o polo do lúdico, no qual o sujeito renuncia a dar importância ao que diz (é a fatrasia, a brincadeira, o jogo de palavras, nada pesa, nada é grave), e o polo da seriedade (onde cada palavra conta, onde cada lance vale, onde tudo o que é dito é importante), o texto trabalhado pelo estilo humorístico está em movimento.⁷⁸ (CHABANNE, 1998, p. 6).

A representação da relação com a história passa pelo desejo consciente de garantir uma perspectiva da qual tirar parâmetros de referência para refletir sobre a importância da vida do homem em seu contexto histórico. Além disso, Queneau retoma a exploração da relação entre ciência e poesia, introduzindo no texto o discurso científico. A linguagem das diferentes disciplinas científicas é incorporada à ficção do texto literário e com isso o escritor confere ao romance uma dimensão enciclopédica. Nas passagens que fazem alusão aos temas da atualidade cultural da época, como a psicanálise e a linguística, o tom é sempre de ironia. As

⁷⁸ “Ce qu’introduit le style de Queneau dans son œuvre, c’est une incertitude irréductible sur la position du sujet et sur le mode énonciatif. Entre le pôle du ludique, dans lequel le sujet renonce à donner toute importance à ce qu’il dit (c’est la fatrasie, la plaisanterie, le jeu de mots, rien ne pèse, rien n’est grave), et le pôle du sérieux (où chaque mot compte, où chaque coup porte, où tout ce qui est dit est important), le texte travaillé par le style humoristique est en mouvement.” (CHABANNE, Jean-Charles. *Rire et philosophie dans l’œuvre de Raymond Queneau*. In: FRIEDEMANN, Joë (Org.), *Humoresques 9. Rire et littérature*. Presses Universitaires de Vincennes, 1998, p. 77-87).

citações de ideias e conceitos relativos a novos campos do conhecimento são parodiadas por Queneau, vulgarizando o saber, mas ao mesmo tempo provocando a reflexão sobre suas implicações.

A interação destes diferentes aspectos – a intertextualidade, a polifonia, a ironia, determinam uma grande riqueza de interpretações. A presença de uma marca cultural intencional do autor, que relaciona o texto a outros textos pré-existentes muito conhecidos na cultura do país do texto de partida, é uma característica que torna o trabalho do tradutor muito complexo, pois o remete constantemente à tradição literária da França ou ao contexto cultural de Paris da época. Como a referência à *école du regard* (escola do olhar), o movimento literário do qual Alain Robbe-Grillet é a figura mais importante. O movimento muda a concepção antropocêntrica do romance, o tipo de narrativa proposta pelos textos do *nouveau roman* recusa o personagem e se afasta da subjetividade humana, dando às coisas o papel importante do romance. De acordo com Ferroni, na literatura da *école du regard* “a presença humana é reduzida à função do olho, a um olhar passivo que pretende aproximar-se da fotografia” (1991, p. 509), privilegiando os objetos e a realidade externa, a industrialização, a tecnologia e a ciência.

Em *Les fleurs bleues* as alusões literárias são inseridas de diversas formas, criando uma intertextualidade ambivalente. Nem sempre as fontes são citadas, às vezes as alusões são mencionadas pelos personagens nos diálogos, num jogo intertextual que só poderá ser percebido por leitores de maior cultura. Além disso, há o contraste dos registros expressivos opostos que aparecem no texto, alternando a linguagem popular com a linguagem literária de obras canônicas da literatura francesa frequentemente aludidas. Evidentemente para produzir sobre o leitor o mesmo impacto desta ligação entre o saber e o ceticismo, que constitui a riqueza do romance, o tradutor deverá se empenhar em reconstituir todos os diferentes aspectos do texto.

No romance, todos os discursos são feitos de maneira direta e as diferenças de natureza psicológica e moral dos personagens principais são reforçadas pela maneira de se exprimir de cada um, cujas características são percebidas nos diálogos que constituem a principal matéria da narrativa. O Duque, de acordo com seu caráter, é identificado verbalmente por seus modos grosseiros. Ele é capaz de correção gramatical, mas seu vocabulário frequentemente é popular demais e às vezes bem vulgar. Cidrolin, ao contrário da sua imagem, do seu comportamento e do seu modo de vida, utiliza um tom e um registro caracterizados pela linguagem comedida. Ele nunca é vulgar, só quando usa a expressão bem popular “*Ancore*

un de foutu” que repete com frequência, quando se sente insatisfeito com a qualidade das refeições.

O texto do romance de Queneau fundamenta-se basicamente em aspectos históricos, sociológicos e culturais constitutivos da identidade francesa e para desenvolver sua narrativa, marcada pela oralidade, o autor faz uso de trocadilhos e de muitos jogos linguísticos que constituem perfeitas armadilhas para a tradução. Como observa Jean-Yves Pouilloux “*Les fleur bleues*, estão recheadas de ‘disortografias’ ridículas e não sistemáticas, ao contrário, surpreendentes. Elas intervêm não para reformar a língua francesa, mas evidentemente, para fazer sorrir ou rir.”⁷⁹ (POUILLoux, 1991, p. 43). O efeito cômico é produzido pelos trocadilhos e pelas repetições, além do recurso literário do *nonsense* que também produz efeitos cômicos através do uso de frases com palavras em perfeita concordância gramatical, mas sem sentido, e requer do tradutor um esforço especial para conseguir produzir o mesmo efeito no texto traduzido.

2.2.3 A moldura paratextual

Com base nos estudos de Gérard Genette sobre as relações transtextuais procuramos identificar as relações que se estabelecem entre autor, tradutor e leitor do livro em estudo, examinando os paratextos que envolvem o romance francês e sua versão italiana. Dentro das relações transtextuais, segundo Genette (2010, p.14), há cinco categorias: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade. O metatexto como foi definido por Genette (1982) significa o texto que contém outros textos ou que alude a outros. Além de ser a tradução em sentido estrito, metatexto significa também o conjunto de textos que acompanham o texto traduzido na cultura de chegada, isto é, prefácios, resenhas, resumos, críticas. Metatextos elaborados pelo tradutor e também pelo editor facilitam o processo comunicativo na transmissão de um texto de uma cultura para outra.

Os paratextos

rodeiam o texto e o estendem, precisamente para apresentá-lo, no sentido usual deste verbo, e num

⁷⁹ “*Les fleurs bleues* sont truffées de ‘dysorthographies’ cocasses et non systématiques, au contraire surprenants. Elles interviennent non pour réformer la langue française, mais, de toute évidence, pour faire sourire ou rire”. (POUILLoux, Jean-Yves. *Les fleurs bleues de Raymond Queneau*. Paris: Gallimard, 1991, p. 43).

sentido mais forte: fazer presente, garantir a presença do texto no mundo, sua “recepção” e consumo sob a forma (atualmente, pelo menos) de um livro. (GENETTE, 2009, p. 1).

O conceito de paratexto, portanto, compreende a ligação do texto com a estrutura que o envolve e contribui para que tome forma e produza sentido. Deste modo, o paratexto é tudo o que acompanha ou envolve um texto, instituindo-o como obra. O texto é reforçado por produções verbais ou não verbais que servem para apresentá-lo e para garantir sua presença, sua recepção e consumo sob a forma de livro. Por exemplo, a capa ou o projeto gráfico, o título, o nome do autor e da editora, são elementos paratextuais que configuram o livro como objeto.

Genette define a paratextualidade como sendo

aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público. Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um limiar [...] que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder (2009, p. 9-10).

O conceito de paratexto caracteriza os elementos que vão além do texto, as informações que acompanham a obra e que contribuem para motivar o leitor à sua leitura. Segundo o autor, esta categoria se situa no limite entre o discurso impresso e a própria ação de ler e compreender esse texto.

Para Genette (2009, p. 10), os elementos constitutivos do paratexto são: título, subtítulos, intertítulos; prefácios, preâmbulos, apresentação, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim; epígrafes; ilustrações; dedicatórias, tira, jaqueta [cobertura], e vários outros tipos de sinais acessórios.

Dentro do paratexto, Genette distingue o paratexto editorial: a capa, a apresentação, os registros, a página de rosto; e o paratexto autoral: o título, a menção ao gênero, a dedicatória, a epígrafe, o prefácio, o posfácio e eventualmente até entrevistas dadas pelo autor a respeito da publicação do livro. Embora o paratexto se situe ao redor do texto, não significa que seja um elemento secundário, um elemento destinado apenas a dar suporte à obra literária que não deva ser levado em conta na análise textual. Genette lembra que o paratexto não apenas confere a materialidade neces-

sária à circulação do texto, mas é dotado ainda de um complexo caráter performativo. Além de comunicar informações como o nome do autor e da editora da publicação, ou uma intenção com a indicação do gênero ou interpretação autoral ou editorial através de um prefácio, o paratexto atua sobre o leitor contribuindo para a formação de sentido do texto. De certo modo, os paratextos tem a função pragmática de orientar a maneira de abordar o texto literário, podendo também revelar as estratégias utilizadas na sua construção, estabelecendo diferentes critérios de leitura.

2.2.3.1 A capa

Les fleurs bleues foi publicado pela Gallimard em 1ª edição em 1965 (fig.1). A tiragem original da primeira edição foi limitada a duzentos exemplares numerados. Posteriormente o livro passou a fazer parte das edições de bolso da Coleção “*Folio*” da editora, sendo publicado nesta coleção com o nº 1000, a partir de 1978 até hoje.

O volume tomado como referência para esta pesquisa é a edição do ano de 2010 desta coleção (fig. 2), cuja capa é ilustrada com imagens oníricas simbolizando o sonho do personagem que dorme e sonha à beira do Sena: o castelo medieval, o cavaleiro, o tempo, sugerem o tema do romance.

Figura 1: *Les fleurs bleues*. 1ª Ed.Gallimard, 1965.

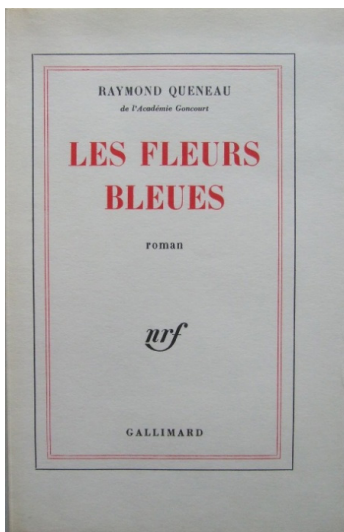
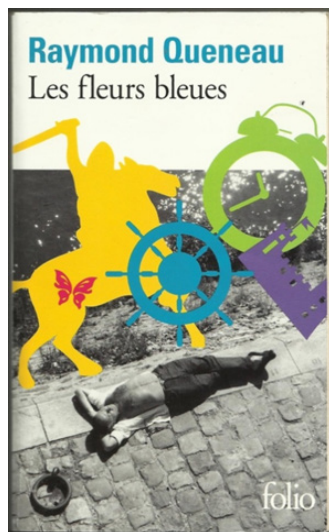


Figura 2: Coleção “*Folio*”, nº 1000, 2010.



I fiori blu, o livro traduzido por Calvino, foi publicado pela Einaudi em quatro diferentes coleções da editora, caracterizadas pelas capas dos volumes. A primeira edição apareceu na coleção “*Supercoralli*” em 1967 (fig. 3) e trazia na capa de fundo branco uma imagem da Bataglia di Fornovo (1495). A imagem do início do século XVI, de autor desconhecido e de domínio público, é uma representação da batalha travada durante as guerras do renascimento entre as forças da Lega Santa da Itália e o exército de Carlos VIII da França, dando uma ideia do caráter épico da trama do romance. O que chama a atenção desde a primeira edição é o destaque dado ao tradutor cujo nome aparece na capa do volume traduzido. A referência ao nome do tradutor na capa do livro atende a uma exigência do próprio Calvino que preocupado em valorizar o trabalho de tradução, já havia manifestado como editor a ideia de fazer constar na capa dos livros traduzidos a menção ao nome do tradutor. Na carta que escreveu a Franco Quadri em abril de 1965, publicada em *Lettere* (2001, p. 858), desculpava-se por não ter chegado a tempo de incluir o nome do tradutor no projeto gráfico da capa de uma tradução de Quadri para um livro de Samuel Beckett publicado pela Einaudi, lamentando que nem sempre o nome do tradutor recebe o devido destaque.

Em 1973, uma nova edição foi publicada na coleção que renovada passou a se chamar “*Nuovi coralli*”, apresentando na capa um detalhe da mesma imagem da batalha que ilustrava a capa da 1ª edição (fig. 4).

Figura 3: *I fiori blu*. Coleção “*Supercoralli*”, 1ª Ed, 1967.

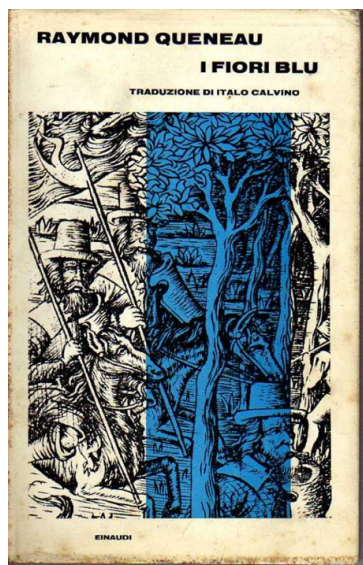


Figura 4: Coleção “*Nuovi coralli*”, nº 49, 1973.

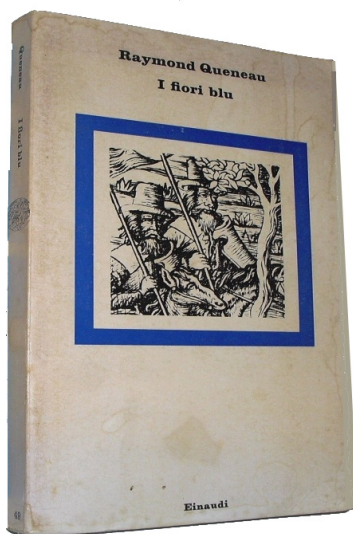


Figura 5: Coleção “*Scrittori tradotti da scrittori*”, 1984.

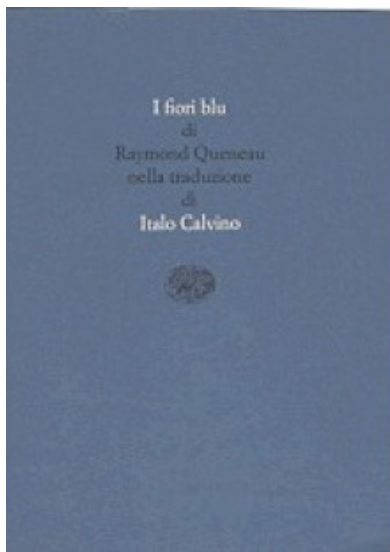
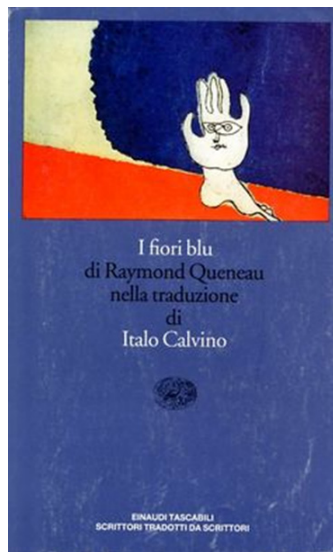


Figura 6: Coleção “*Einaudi tascabili*”, nº 325, 1995.



Em 1984, *I fiori blu* foi editado em uma outra coleção da editora, “*Scrittori tradotti da scrittori*”, idealizada e organizada pessoalmente por Giulio Einaudi em 1983. Do ponto de vista editorial, o destaque do nome do tradutor escritor de renome é posto a serviço da divulgação e do consumo do livro, auxiliando nas vendas. Além de Queneau traduzido por Calvino, foram publicados nesta coleção Kafka traduzido por Primo Levi, Proust por Natalia Ginzburg, Petronio por Edoardo Sanguinetti, Melville por Cesare Pavese, Shakespeare por Giuseppe Ungaretti, Nerval por Umberto Eco, Ésquilo por Pier Paolo Pasolini e muitos outros. As obras eram publicadas em edições de tipo brochura com capa de cor azul claro, dando destaque ao tradutor que tinha o nome grafado em branco, a mesma cor do título da obra, indicando a autoria do volume traduzido (fig.5). Dentro da coleção, uma série especial com capa cinza apresentava ao menos duas traduções em línguas diferentes para a mesma obra. Dos oitenta e dois volumes editados até o encerramento da coleção, no ano 2000, doze são da série trilingue. Alguns títulos da coleção foram depois reimpressos na coleção “*Einaudi Tascabili*”, assim como *I fiori blu*, o livro nº 325 que em 1995 passou a integrar a coleção dos livros de bolso da editora (fig. 6).

Figura 7: Coleção “ET Scrittori”, 2011.

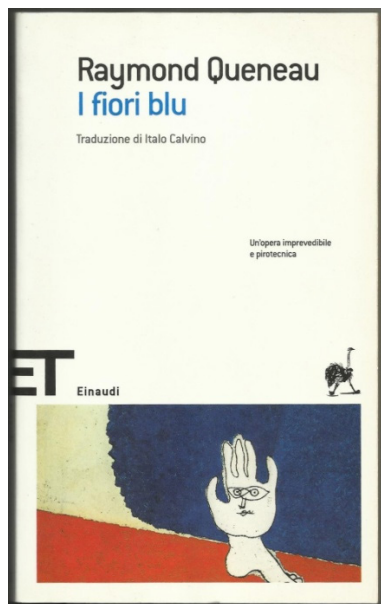
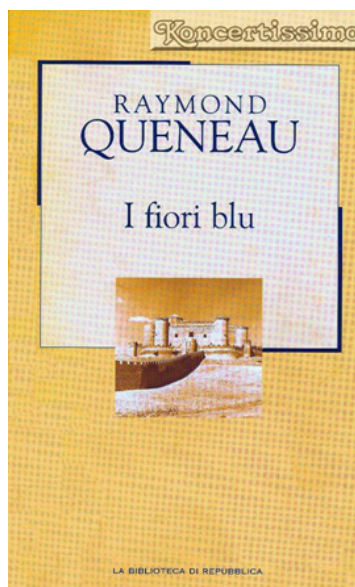


Figura 8: “La biblioteca di Repubblica”, 2002.



O volume tomado como referência para o exame da tradução nesta pesquisa é a 20ª edição das edições de bolso de *I fiori blu*, publicada em 2011 na Coleção “ET Scrittori” da Einaudi (fig. 7). Além da inscrição na capa: *Traduzione di Italo Calvino* (Tradução de Italo Calvino), chama a atenção também uma outra inscrição: *Un'opera imprevedibile e pirotecnica* (Uma obra imprevisível e pirotécnica). Na verdade, trata-se de um comentário crítico sobre a obra que tenta atrair e motivar o leitor para a leitura, despertando sua curiosidade.

Uma edição de *I fiori blu* foi também incluída na coleção “La biblioteca di Repubblica” criada pelo jornal “La Repubblica” (fig. 8), publicando obras primas da narrativa mundial do século XX, para serem vendidas em bancas de jornal. Entre os cem romances da coleção que foram publicados durante os anos de 2002 e 2003 estava também *Se una notte d'inverno un viaggiatore* de Calvino, além de obras de Umberto Eco, Gabriel Garcia Marques, Hermann Hesse, Marcel Proust, Joseph Conrad, Henry Miller, Vladimir Nabokov e James Joyce, entre outros. A coleção publicava um livro por semana com características especiais, a começar pela qualidade editorial do volume com capa dura e sobrecapa. A iniciativa, no entanto, não

A versão em quadrinhos de Guido Crepax (fig. 9) foi feita em grafite e nanquim sobre papel Schoeller, 34 x 39 cm, a partir da tradução de Calvino para a Einaudi. A representação gráfica criada para caracterizar os personagens principais do romance é complementada com alguns fragmentos expressivos do texto de Calvino que Crepax transpôs para os quadrinhos, facilitando a compreensão da história. Na construção gráfica que cria, Crepax traduz perfeitamente o caráter do preguiçoso Cidrolin e do ativo Duque d'Auge.

2.2.3.2 O título

A atribuição do título de uma obra, segundo Genette, envolve os destinadores, na maioria das vezes autor e editor, e os destinatários, isto é, o público. Para Genette,

o público não é o conjunto ou a soma dos leitores [...] o título de um livro é dirigido para muito mais gente que, por um meio ou por outro, o recebe e transmite e, desse modo, participa da sua circulação (2009, p. 71-72).

Além de sua função mais óbvia de identificar ou designar o volume, o título antecipa e condensa o texto principal, seduzindo o leitor com a promessa de conteúdos que, de forma mais ou menos explícita, mais ou menos simbólica, serão tratados ao longo da leitura. O título do romance de Queneau, que será mencionado na abertura e no encerramento da narrativa, é propositalmente enigmático.

Les fleurs bleues (I fiori blu), é uma alusão às flores azuis citadas pelo poeta e filósofo alemão Novalis, na obra *Heinrich Von Ofterdingen* (1802), que conta a história de um jovem poeta medieval à procura de uma misteriosa flor azul, símbolo da ingenuidade e da esperança humana. A flor azul significa sonho, ideal, utopia, mistério e infinito e transformou-se então no símbolo do movimento romântico do século XIX.

De acordo com Genette (2010, p. 18), é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo suas leituras evoque alguma outra e, nesse sentido todas as obras são hipertextuais, mas algumas são mais manifesta, maciça e explicitamente que outras. Quanto menos a hipertextualidade é declarada, mais sua análise depende do julgamento e da decisão de interpretação do leitor, que vai fazer as associações e

ilações a obras anteriores de acordo com sua percepção e seu próprio repertório literário.

Na abertura do romance é feita uma alusão a um verso do poema de Baudelaire *Les fleurs du mal* (As flores do mal) “*Ici la bue est faite de nos pleurs*” (Aqui a lama é feita de nossos prantos). Com a substituição da letra *p* pela letra *f* na última palavra da frase, as flores (*fleurs*) substituem os prantos (*pleurs*) transformando a frase em “*Ici la bue est faite de nos fleurs*” (Aqui a lama é feita de nossas flores) (QUENEAU, 2010, p.15), produzindo um novo sentido. Esta derivação é um exemplo de uma operação de transformação de que fala Genette (2010, p.13) em que o hipertexto não fala do hipotexto que evoca e do qual resulta, mas no entanto não poderia existir sem ele.

No final do romance, a barça de Cidrolin se prepara para atravessar a tempestade dirigida pelo Duque D’Auge, levando seus cavalos e seu séquito, transformada na Arca de Noé. Mas antes de começar a chover, Cidrolin e Lalex embarcam na canoa, abandonam a barça, e chegando até a margem desaparecem, deixando tudo para trás. Na verdade, a história do casal tem todas as características de um romance convencional: o encontro, o drama da separação, a emoção do reencontro e até o final feliz.

Quando a chuva para, depois de muitos dias, a barça está encalhada em cima de uma torre e quando o Duque acorda o sol já está alto. Repetindo a ação do início do romance, o Duque sai então “para considerar um momentinho a situação histórica” (2011, p. 262) e vê as flores azuis que estavam voltando a aparecer. “Uma camada de lama ainda cobria a terra, mas aqui e ali pequenas flores azuis já estavam desabrochando”⁸⁰ (2011, p. 262) é a frase que encerra o romance. Como se vê, as misteriosas flores azuis do título têm uma função paraliterária, simbolizando a retomada do curso cíclico da história depois da grande tempestade, numa referência ao dilúvio universal que seria o fim dos tempos. Ou será que querem nos dizer que se poderia ingenuamente pensar que depois de tudo ainda há esperança?

2.2.3.3 A epígrafe

Genette define a epígrafe como: [...] “uma citação colocada em ‘exergo’, em destaque, geralmente no início de obra ou de parte de obra” (2009, p. 131). Embora a prática antiga colocasse a epígrafe na página de

⁸⁰ “Uno strato di fango ricopriva ancora la terra, ma qua e là piccoli fiori blu stavano già sbocciando.” (CALVINO, Italo. *I fiori blu*, 2011, p. 262).

rosto, hoje ela é colocada geralmente na primeira página, antes do prefácio. Quem escolhe e propõe a citação não é sempre o autor, pode ser também o herói-narrador ou mesmo o editor. A epígrafe é um pequeno trecho de outra obra, ou mesmo um título, que apresenta outra criação, guardando com ela alguma relação mais ou menos oculta. As principais funções da epígrafe, segundo Genette, são de esclarecimento, justificativa do título e comentário do texto.

A citação de Platão que aparece em grego na abertura do romance, cuja transliteração é *Onar anti oneiratos*, tem o significado de “o sonho em troca do sonho” e nos dá, já de início, o indicativo de uma chave de leitura para o romance. O problema do sonho epistemológico é debatido em 158 a.C. no diálogo de Platão *Teeteto* (em grego, *Θεαίητος*), quando Sócrates pergunta que provas poderíamos oferecer se nos for indagado se neste preciso momento estamos adormecidos e sonhando todos os nossos pensamentos ou despertos e conversando um com o outro na vida real. Para Platão a relação entre sonho e realidade seria a passagem por ambientes perceptivos diferentes, os comportamentos seriam iguais em ambos os ambientes, com os mesmos pensamentos, as mesmas ideias e com os mesmos segredos. O eu que atua é o mesmo, a consciência do desenrolar dos acontecimentos, o suceder das situações e ações é sempre o mesmo, porém recontextualizado em dimensões físicas de espaço e tempo diferentes.

Evidentemente o entendimento desta epígrafe implicaria o conhecimento de grego e, além disso, do significado da expressão de acordo com a teoria de Platão, elementos que, como se sabe, não são de domínio público. Na prática, o uso desta frase como epígrafe consiste em mais uma provocação do erudito Queneau, que com esta enigmática citação desperta a atenção do leitor para procurar sua relação com o conteúdo do romance.

Iniciada a leitura, começam a aparecer as reflexões sobre sonho e realidade deixando o leitor em dúvida sobre o que seria a realidade e o que seria o sonho, até que, aos poucos, vai se percebendo a alternância entre as duas histórias paralelas que se desenvolvem nos sonhos dos dois personagens.

2.2.3.4 O prefácio

Genette define o prefácio como “toda espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste num discurso produzido a propósito do texto que segue ou que antecede” e prefácio, “uma variedade do prefácio” (2009, p. 145). A abrangência da sua

definição atinge várias possibilidades, dependendo do momento da sua composição, do papel do seu autor e da sua autenticidade. O prefácio é um discurso produzido a propósito do texto que precede, pelo autor ou por outra pessoa a quem o autor ou o editor delega esta tarefa, com o objetivo de cumprir duas funções: uma de informação e interpretação do texto e outra de persuasão e argumentação para reter o leitor. Segundo Genette, a função mais importante do prefácio é a de interpretar o texto e inscrevê-lo em um determinado gênero.

Em *Les fleurs bleues* o elemento paratextual de responsabilidade do autor reservado à exposição das motivações, circunstâncias, objetivos, justificações de opções, etapas que presidiram a constituição da produção textual, classifica o romance como um policial ao apresentar seus personagens, anunciando a existência de um mistério cuja solução será encontrada no fim do romance:

Cidrolin, por seu lado sonha... sua única ocupação parece ser repintar a cerca de seu jardim que um desconhecido mancha com inscrições injuriosas. Como em um verdadeiro romance policial, se descobrirá quem é este desconhecido. Quanto às flores azuis...⁸¹ (QUENEAU, 2010, p. 7).

Com as reticências finais de seu prefácio Queneau cria um suspense sobre as flores azuis. O mistério fica em aberto e cabe ao leitor a tarefa de decifrá-lo.

Como explica Genette, a determinação do status genérico de um texto não é função do paratexto, mas sim do leitor, do crítico, do público que podem muito bem recusar o status reivindicado pelo paratexto. A percepção do gênero orienta em grande parte a expectativa do leitor em relação à leitura da obra.

Apesar de ser classificado como um romance policial por seu autor, não é exclusivamente o interesse pelo desfecho do mistério das inscrições injuriosas na cerca de Cidrolin que mantém o interesse do leitor até o fim da leitura. Há muitas outras razões que mantêm a atenção do leitor. O

⁸¹ “Cidrolin, de son côté rêve... sa seule occupation semble être de repeindre la clotûre de son jardin qu’un inconnu souille d’inscriptions injurieuses. Tout comme dans un vrai roman policier, on découvrira qui est cet inconnu. Quant aux fleurs bleues...” (QUENEAU, Raymond. Prefácio a *Les fleurs bleues*, 2010, p. 7).

paratexto autoral já fornece um certo número de informações que o paratexto editorial do volume traduzido vai confirmar e detalhar no prefácio redigido por Calvino:

O elemento policial da descoberta deste desconhecido – um suspense completamente psicológico, além do mais – se soma aos múltiplos laços da rede que intriga o leitor: paródias históricas, pastiches literários, babéis de linguagens faladas e escritas, diálogos de restaurantes que lançam sombras sobre meditações filosóficas, referências geométricas e aritméticas, e o jogo das alusões.⁸² (1967, p. 5).

Como conhecedor da obra em detalhe, complementando o prefácio de Queneau que transcreve na abertura do romance, Calvino faz a apreciação da obra no âmbito literário e científico, da área temática em que o romance se inscreve do mérito do autor e do percurso do trabalho aí implicado, apontando as diferentes razões que atraem o leitor.

Apesar de ser um livro no qual a história tem um papel fundamental, por ser um romance que se alia ao divertimento, o romance de Queneau se caracteriza mais por sua qualidade literária e ficcional que por sua dimensão histórica.

2.2.3.5 A Nota do tradutor

Publicada como posfácio, aparece no final do romance a “*Nota del traduttore*”, o elemento paratextual de esclarecimentos escritos por Calvino para a edição do romance traduzido, cuja tradução ao português “Nota do tradutor” apresentamos no Anexo B deste trabalho.

As notas, cujo “uso dominante se localiza no pé de página, o rodapé” (2009, p. 282), segundo Genette, têm a finalidade, entre outras, de definir ou explicar termos usados no texto, indicar a fonte das citações,

⁸² “L’elemento “giallo” della scoperta di questo sconosciuto – un “giallo” tutto psicologico, per di più - s’aggiunge ai molteplici lacci della rete che intriga il lettore: parodie storiche, pastiches letterari, babele di linguaggi parlati e scritti, dialoghi da bistrot che adombrano meditazioni filosofiche, rimandi geometrici e aritmetici, e il gioco delle allusioni” (CALVINO, Italo. Prefácio a *I fiori blu*, 1967, p. 5).

acrescentar indicações bibliográficas de referência e informações suplementares ou marginais ao texto principal.

Calvino reuniu o conjunto de observações necessárias à compreensão de um texto, que geralmente aparecem como notas em formato ligeiramente mais reduzido no fim da página, num texto único explicando com grande clareza e detalhadamente suas estratégias de tradução e as variadas referências bibliográficas, históricas e culturais que aparecem no texto.

As referências literárias apontadas por Calvino na “Nota do tradutor” destinadas a prestar contas ao leitor das fontes literárias que intervêm no texto, acentuam sobretudo a sua riqueza intertextual. O texto foi desenvolvido referindo os elementos que antecederam a criação do romance, através das citações, paráfrases, paródias, pastiches de obras literárias de outros autores aludidos por Queneau.

A intertextualidade é um recurso utilizado na literatura de ficção pelo escritor que recorre a obras anteriores para escrever a sua obra. Este recurso passou a ser teorizado no século XX, passando a ganhar categorização. O termo intertextualidade cunhado por Julia Kristeva a partir da análise dos estudos da linguagem do formalista russo Mikhail Bakhtin, aparece em 1969 no livro *Recherches pour une sémanalyse*⁸³, no qual ela discute o texto e a forma como pode ser entendido:

O texto não é um conjunto de enunciados gramaticais ou agramaticais; é aquilo que se deixa ler através da particularidade dessa conjunção de diferentes estratos da significância presente na língua, cuja memória ela desperta: a história (2005, p. 20).

Kristeva define o texto como um conjunto de enunciados que se cruzam e se relacionam, tomados de outros textos. Para ela “todo texto se constroi como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um em outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de *intertextualidade*”. (2005, p. 68, grifo da autora). Entende-se como intersubjetividade a relação entre autor e leitor.

A contribuição de Genette se desenvolveu a partir desta noção, criando categorias de importância fundamental para os estudos literá-

⁸³ O livro de Julia Kristeva foi publicado no Brasil em 2005, com o título *Introdução à semanálise*, com tradução de Lúcia Helena França Ferraz, pela Editora Perspectiva.

rios. Genette define a intertextualidade – que indica ter sido explorada primeiro por Kristeva – como “uma relação de copresença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro”. (2010, p. 14). A intertextualidade tem o mérito específico de relançar constantemente as obras antigas em um novo circuito de sentido, citando-as ou aludindo a elas. Na hipertextualidade, o hipotexto – o texto anterior – é modificado pelo hipertexto. Para Genette “a hipertextualidade responde certamente mais a uma atitude estética, ao mesmo tempo clássica e moderna [...] uma atitude de brincadeira cultural que a posteridade não extinguiu”. (2010, p. 140). Segundo Genette, “a hipertextualidade é evidentemente um dos traços pelos quais uma certa modernidade, ou pós-modernidade, reata uma tradição ‘pré-moderna’: *Torniamo all’antico*” (2010, p. 140) e para ele, os nomes de Calvino e Queneau, entre outros, ilustram isso muito bem. Essa afirmação obviamente diz respeito ao uso frequente que os dois escritores fazem de alusões a obras anteriores às suas, tomadas como ponto de partida para a construção de seus próprios textos. A Nota de Calvino esclarece em parte a “brincadeira cultural” de Queneau associando certas passagens do romance aos autores tomados como referência: Robbe-Grillet, Heidegger, Cervantes, Novalis, Baudelaire, Hegel e Mallarmé, chegando até a referência bíblica da Arca de Noé e do dilúvio universal.

Os paratextos são uma instância de mediação comunicativa, mas nas traduções particularmente, os paratextos do tradutor também representam uma instância mediadora em função da tradução. A “Nota do tradutor” viria a ser uma justificativa da tradução, nela Calvino classifica sua tradução como tradução inventiva ou reinventiva e explica algumas soluções que encontrou para resolver certas dificuldades do texto, referindo ainda as principais interpretações dadas ao romance por diferentes autores. Como lembra Calvino, várias interpretações – psicanalíticas, filosóficas, antropológicas, sociológicas e historiográficas, foram atribuídas ao romance. A interpretação psicanalítica de Anne Clancier que associa os personagens centrais aos diferentes níveis de consciência definidos por Freud parece ter sido a interpretação mais aceita, inclusive pelo próprio autor que não a contestou. Assim, Cidrolin seria o Ego e Auge o Id. Na visão de Calvino, “o tempo da análise do inconsciente é o verdadeiro protagonista deste livro” (2012, 598), justificado pelo fato de Queneau ter feito psicanálise por longo tempo.

Vale lembrar que as notas de tradução não só ajudam a guiar a leitura do leitor, esclarecendo passagens de difícil compreensão e de alguma maneira obscuras, mas além disso, dão oportunidade ao tradutor de se tornar visível. A “Nota do tradutor” envolvendo discursos em torno das questões de tradução dá visibilidade não apenas à voz do tradutor, como também do editor e do crítico, neste caso o próprio Calvino. Nos textos críticos apresentados, Calvino dá indicações de leitura com pistas claras e orientações muito precisas, oferecendo ao leitor a sua interpretação, embora a “Nota do tradutor” esteja publicada ao final da leitura, quando o leitor provavelmente já terá feito suas próprias ilações.

Nos paratextos, tanto editoriais quanto autorais, de *I fiori blu* se pode observar que todos os recursos potenciais são explorados ao máximo. No exame da moldura paratextual que estabelece protocolos de leitura conduzindo o leitor para a melhor compreensão do texto, se pode perceber a erudição e o caráter enciclopédico de Queneau e Calvino, dois autores de grande cultura.

2.3 A VISÃO CRÍTICA DO TRADUTOR

A definição de história enunciada por Queneau é a que aparece em *Une histoire modèle*, em 1966. No texto, escrito na época da ocupação da França pela Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial, a saída da história surge como o único ponto de chegada que possa ser colocado. E, segundo Calvino, seria este o tema do romance *Les fleurs bleues*. Na verdade há uma multiplicidade de elementos que aparecem no texto que poderiam ser tomados como o tema principal do romance, dependendo do olhar do leitor, como atestam as diferentes interpretações que lhe foram dadas, mencionadas na “Nota do tradutor” de Calvino.

Na sua apreciação da narrativa de Queneau, Calvino observa que não há perspectiva positiva no futuro ou no passado para a história e o que aparece é a sua negação:

Os dois modos de considerar o desenho da história, na perspectiva do futuro ou na do passado, se cruzam e se sobrepõem nas *Flores Azuis*: a história é aquilo que tem como ponto de chegada Cidrolin, um ex-presidiário que se entedia numa barcaça ancorada no Sena? Ou então é um sonho de Cidrolin, uma

projeção de seu inconsciente para encher o vazio de um passado removido pela memória? (CALVINO, 2007a, 268).

Fundamentalmente três aspectos que marcam tanto a poética de Queneau como a de Calvino, podem ser destacados e são muito evidentes em *Les fleurs bleues*: a intertextualidade observada na inserção de inúmeras referências literárias, a reflexão sobre a relação do indivíduo com a história e o recurso narrativo de um gênero popular como o romance policial. Introduzindo na trama um certo suspense com a ação misteriosa das injúrias escritas no portão de Cidrolin, entremeada com muitos outros acontecimentos que dizem respeito a assuntos diversos, Queneau faz uma espécie de tradução do gênero policial.

No texto de Queneau as marcas lexicais, ortográficas e sintáticas são claramente percebidas pelo leitor e dizem respeito à sua preocupação em introduzir com humor a língua falada na literatura. A presença da oralidade é reforçada por Queneau para que não passe despercebida pelo leitor e este deve ser também, um dos principais aspectos que deve ocupar a atenção do tradutor, como se verá na análise da tradução que vai ocupar o terceiro capítulo.

A língua escrita normalmente utiliza a linguagem culta, observando o padrão linguístico, a sintaxe mais completa, o vocabulário mais amplo e observando a maior ligação com a gramática. Na língua falada, ao contrário, a linguagem popular prevalece em situações menos formais, com simplificação sintática e sem preocupação em obedecer aos padrões da gramática tradicional. Queneau procura manter elementos da oralidade tais como são encontrados no francês falado, com as deformações sintáticas e também ortográficas decorrentes disso. Como observa Corinne François na sua análise de *Les fleurs bleues*,

O francês falado funciona na verdade de acordo com regras totalmente diferentes das do francês escrito: a pronúncia aglutina os fonemas, o que faz com que a frase pronunciada seja muitas vezes bem distante da frase ortografada.⁸⁴ (FRANÇOIS, 1999, p. 26).

⁸⁴ “Le français parlé fonctionne en effet selon des règles totalement différentes de celles du français écrit : la prononciation agglutine les phonèmes, ce qui fait que la phrase prononcée est souvent fort éloignée de la phrase orthographiée”.

Na tentativa de representar o som das palavras num estilo natural que se aproxima ao máximo da língua falada, Queneau utiliza a fonetização da escrita, alterando ou até juntando algumas palavras com a grafia chamada por ele de *ortographe fonétique*, escrita que já tinha começado a utilizar em 1959, quando escreveu o romance *Zazie dans le métro*. Esses elementos aparecem não só nos diálogos entre os personagens de *Les fleurs bleues*, como também nas palavras do narrador, rompendo as regras da narrativa tradicional do romance, num texto escrito numa linguagem bem informal, com um léxico inusual, que não segue a norma culta. Na língua falada normalmente se utiliza um vocabulário mais simples, uma sintaxe menos cuidada e expressões populares, próprias para tratar de assuntos do cotidiano. Na língua escrita é usado um vocabulário de maior nível, com expressões mais elaboradas e a sintaxe correta estabelecida pela norma culta, numa linguagem própria para tratar de assuntos filosóficos e científicos. No romance, Queneau trata destes temas com uma linguagem cheia de elementos da língua falada, usando trocadilhos e jogos de palavras com duplo sentido, que aparecem já no primeiro capítulo. Quando o Duque sobe na torre de seu castelo para examinar atentamente a situação histórica, vê restos de antigas populações de diferentes épocas históricas, em acampamentos tribais. Justamente é através deste trabalho com o significante e do humor que resulta disso que Queneau observa os acontecimentos históricos: “Toda essa história por alguns trocadilhos, por alguns anacronismos. Acho isso miserável. Nunca sairemos disso?”⁸⁵ (2010, p. 14), se pergunta o Duque.

Seus dois personagens centrais são um contraponto um do outro: os dois, sem preocupações de ordem moral mostram um cenário desanimador para o destino dos homens. O Duque só se importa com sua vida privada, cujos interesses defende sem o menor escrúpulo, por outro lado Cidrolin, totalmente inoperante, não tem também qualquer preocupação de ordem moral. Os dois percursos de vida que se entrecruzam indicariam o destino trágico dos homens, mas Queneau com humor transforma o que seria trágico, dando aos acontecimentos conotações cômicas.

No romance, o jogo dos significantes não é conduzido pelas *contraintes*, mas sim pelo prazer de jogar com a língua francesa, de acordo

(FRANÇOIS, Corine. *Connaissance d'une oeuvre: Les fleurs bleues*. Rosny: Bréal, 1999).

⁸⁵ “Tant d’histoire pour quelques calembours, pour quelques anachronismes. Je trouve cela misérable. On n’en sortira donc jamais?” (QUENEAU, Raymond. *Les fleurs bleues*. Paris: Gallimard, 2010, p.14).

com o objetivo do autor de incluir a língua falada na literatura. Os trocadilhos, as aliteraões, os neologismos, os provérbios e as citações feitas por Queneau não dizem respeito ao desenrolar da trama, são artifícios para atrair a atenção do leitor, com divertidos jogos de palavras que não interferem no enredo do romance.

Para reproduzir em italiano o trabalho de Queneau com o signifi-
ficante é preciso perceber os procedimentos da sua escrita e restituir as
situaões, com a preocupação de construir estruturas semelhantes. De-
vem ser levadas em conta as características dos dois sistemas linguísticos,
para conseguir manter no texto traduzido as marcas textuais contidas no
original. Como define Even-Zohar na teoria dos polissistemas (1979), a
literatura é um dos sistemas que compõe o complexo sistema de sistemas
conhecido como cultura e dentro desse sistema geral, fenômenos não li-
terários se relacionam num jogo entre sistemas que se influenciam mutu-
amente. Palavras e situaões que não encontram correspondentes óbvios
em italiano implicam a necessidade de adaptar as intervenões de Quene-
au sobre a língua francesa.

A forma de transposição mais evidente, e
com toda certeza a mais difundida, consiste
em transportar um texto de uma língua para outra:
esta é evidentemente a tradução, cuja importância
literária não é muito contestável, seja porque é ne-
cessário traduzir bem as obras-primas, seja porque
algumas traduões são elas próprias obras-primas.
(GENETTE, 2010, p. 65).

A interpretação do tradutor em relação ao texto de partida e seu
entendimento sobre o que é tradução, são a base para as suas escolhas.
As escolhas do tradutor que refletem sua posição frente ao texto de par-
tida são feitas a partir de um estudo prévio, levando em conta o contexto
histórico, cultural e estético da obra e de seu autor. Essas escolhas são
também o resultado de uma reflexão crítica sobre o ofício do tradutor e
sobre as muitas e complexas variáveis que concorrem para a elaboração
de qualquer tradução. Nesse sentido a análise de uma tradução, a partir
das reflexões que especificam as escolhas de um tradutor, faz emergir uma
teoria que orienta o seu trabalho e que está implicitamente contida no
texto traduzido.

Numa perspectiva mais ampla, de modo geral, as variáveis que incidem sobre as escolhas do tradutor parecem estar concentradas em situações opostas, como entre forma e conteúdo, entre tradução literal ou livre e entre autor e leitor. Assim, conforme a estratégia adotada, de se aproximar do texto e da cultura de partida ou de se aproximar do texto e da cultura de chegada, muitas vezes as traduções podem ser classificadas como estrangeirizadoras ou domesticadoras, de acordo com as elaborações teóricas de estudiosos da tradução. Berman foi quem pontualmente se ocupou desses conceitos em seu livro *A tradução e a letra – o Albergue do longínquo* (2007), listando e detalhando os diferentes modos de intervenção do tradutor no texto traduzido.

De acordo com Mounin, há os que veem a tradução exclusivamente como arte, como operação de caráter literário e artístico e os que a encaram como um processo essencialmente linguístico (1975, p. 24). Esta polêmica está intimamente ligada à tensão entre tradução literal e tradução livre. A tensão entre tradução literal e tradução livre provoca discussões teóricas a respeito de tradução que se estendem da antiguidade até hoje sem chegar a conclusões definitivas. Enquanto para alguns a expressão literária é a função predominante da linguagem, para outros sua função predominante seria a de informar. Segundo esta perspectiva pode haver dois tipos válidos de tradução: a literal, que privilegia a forma, e a livre, que privilegia o sentido do texto. Cada uma dessas duas posições opostas privilegia apenas um dos aspectos da tradução, mas o tipo de texto, a sua função predominante, o seu objetivo e o seu público alvo, é que vai determinar se a tradução vai ser realizada mais livre e subjetivamente, como operação literária ou como operação predominantemente linguística, mais voltada para os aspectos literais.

Cada tradução constitui um percurso pela multiplicidade de possibilidades semânticas contidas num original, que pode variar segundo o momento histórico ou a conjuntura social, isto é, a criação de significados está diretamente ligada ao contexto sociocultural da cultura de partida ou de chegada. De acordo com as observações de Mounin “As visões de mundo e as línguas não permanecem imóveis; e a tradução – contato entre duas línguas – também não constitui, por sua vez, uma situação linguística imóvel, intemporal”. (MOUNIN, 1975, p. 250).

Partindo dessa premissa podemos pensar que o romance de Queneau, ao fazer uso do neofrancês com sua ortografia fonética, justamente quer mostrar como a língua francesa evolui. Mas essa visão particular

constitui um enorme problema para a tradução, que deve arcar com o compromisso de restituir essa linguagem para a cultura de chegada.

De acordo com Walter Benjamin,

a traduzibilidade é uma propriedade essencial de certas obras – o que não quer dizer que a tradução seja essencial para elas, mas que uma determinada significação contida nos originais se exprime em sua traduzibilidade. (BENJAMIM, 2010, 207).

Isto quer dizer que a tradução nasce de um determinado significado existente na essência de uma obra e mantém com ela uma relação vital. Isto é, o significado essencial de uma obra literária deve ser reconhecido na obra traduzida.

Nesta perspectiva deve ser levado em conta também o conceito de intraduzibilidade. A intraduzibilidade convém notar, está fundada num pressuposto inconsistente, o da identidade absoluta entre o texto de partida e o texto de chegada, mas na origem a tradução traz em si a ideia de deslocamento. Esta dificuldade é abordada por Steiner quando afirma

Em certo sentido toda tradução se empenha em abolir a multiplicidade e em reunir as diferentes visões de mundo sob uma congruência única e perfeita. Em outro, representa a tentativa de dotar a significação de uma nova forma, um ensaio concebido para encontrar e justificar um outro enunciado possível. (STEINER, 2005, p. 270).

No caso da tradução de *Le fleurs bleues* a tradução pode ser pensada como possível, desde que as condições de produção do texto e os elementos como a oralidade e o ritmo que o compõem sejam levados em consideração, para que com os recursos da língua de chegada seja criado um texto que mantenha os elementos característicos do texto de partida. Recriando um texto com as marcas textuais que permitam a construção de sentido pelos leitores da língua de chegada.

É preciso olhar o texto como um conjunto, um sistema do qual não se pode isolar uma parte, e sem esta consciência crítica a tradução não é possível. Não é possível que o tradutor conceba a sua própria atividade

como pura prática, é necessária uma consciência teórica. Seria essa a preocupação de Calvino quando tratava de encontrar com Quadri as soluções mais adequadas para traduzir *Sally Mara* de Queneau, a procura de um método que orientasse seu trabalho. Concebida deste modo, a tradução não se contenta mais apenas com a transposição linguística. Procura-se a equivalência, não mais de língua a língua, para apagar as diferenças, mas de texto a texto para mostrar a alteridade linguística, cultural e histórica. Roman Jakobson ao abordar os problemas linguísticos da tradução aponta a equivalência na diferença como “o problema principal da linguagem e a principal preocupação da linguística” (1971, p. 63). A questão da equivalência está estreitamente ligada à interpretação. A equivalência de um signo, um enunciado ou um texto produzido em uma língua a um produzido em outra língua depende da interpretação que o tradutor faz do texto, de acordo com seus conhecimentos e é, portanto uma escolha subjetiva.

Para chegar a um bom resultado, para garantir em suma um eficaz efeito de equivalência, é necessário conhecer a fundo a poética, o estilo e a mentalidade do escritor, em cujo texto cada palavra é inserida como num contexto de relações recíprocas, de conteúdo, semântico e fonético. Num trabalho que requer uma preparação específica e um grande trabalho de pesquisa, para o qual é necessário possuir não só notáveis conhecimentos linguísticos, mas também históricos, antropológicos e literários. A complexidade dessas competências profissionais é reconhecida em Calvino, que as utiliza com habilidade para conseguir transpor as expressões culturais.

A tradução, de modo geral, busca uma aproximação no nível semântico, estilístico, estético e cultural com o texto de partida. A dificuldade de manter a literalidade denuncia frequentemente as contradições fundamentais do processo de tradução para preservar as características fundamentais do texto de partida. Assim uma tradução não pode restringir-se simplesmente à equivalência semântica, dado que o texto de partida é suscetível a diferentes interpretações e as decisões de interpretação do tradutor estão ligadas a uma determinada conjuntura cultural do contexto de chegada. O que implica ajustes e adequações culturalmente específicos e que variam historicamente, indo além da busca da fidelidade.

O problema da equivalência apresenta soluções variadas nas teorias relativas aos Estudos da Tradução. Referindo-se à noção de equivalência em seu ensaio *Sur la traduction* (2004) Paul Ricoeur fala da postura de determinados tradutores que para realizar suas traduções

[...] deixaram o abrigo confortável da *equivalência de sentido*, e se arriscaram em regiões perigosas onde seria questão de sonoridade, de sabor, de ritmo, de espaçamento, de silêncio entre as palavras, de métrica e rima [...] traduzir o sentido apenas é renegar uma aquisição da semiótica contemporânea, a unidade do sentido e do som, do significado e do significante. (RICOEUR, 2011, p. 69-70, grifo do autor).

O ponto de vista das diferentes teorias da tradução com referência ao conceito de equivalência entre línguas está ligado às margens dentro das quais se move este conceito. Assim a teoria dos polissistemas formulada por Itamar Even-Zohar (1979) propõe descrever os diferentes sistemas de uma cultura analisando, entre outros, o sistema literário e o subsistema da tradução na perspectiva de sua integração com o sistema receptor. De acordo com Even-Zohar o sistema de literatura traduzida faz parte dos vários sistemas que compõem o polissistema literário, que por sua vez está contido no polissistema mais amplo da cultura. Se a tradução ocupa um lugar inovador dentro da cultura de chegada, o texto traduzido pode provocar uma nova dinâmica no sistema. Oferecendo novos modelos de linguagem poética e de técnica compositiva, a tradução vai se transformar num instrumento de elaboração de novos repertórios, favorecendo o surgimento de escritores locais.

Para compreender o processo de tradução e as teorias que tentam explicar esse processo é preciso primeiro tentar entender o processo de leitura, uma vez que o tradutor é antes de tudo um leitor. Sendo assim toda tradução terá que ser em primeiro lugar, um processo de identificação e interpretação e produção de significados em relação à compreensão do texto de partida e em segundo lugar, um processo de substituição e de produção de significados em relação ao texto de chegada.

O ato de traduzir, analogamente ao processo de leitura, envolve uma interação entre o leitor e o texto, onde o leitor faz uso de seus conhecimentos prévios e condicionantes psico-sociais e culturais. O conhecimento, como a leitura de um texto original ou traduzido, é sempre um processo interativo, um jogo entre diferentes instâncias, de um lado a realidade conhecida através da leitura e de outro alguém que a lê e traduz.

A opção entre o sentido e a letra, entre a letra e a liberdade, a predominância da língua de partida ou da língua de chegada é dada pela in-

interpretação que o tradutor faz no momento da leitura. Ele pode escolher a adequação que vai propor entre a língua de partida e a língua de chegada, de acordo com sua interpretação e com as especificidades do contexto da língua de chegada.

As línguas não diferem essencialmente no que podem dizer, mas no modo de dizer. Cada língua é um sistema com formas e regras próprias, um código próprio que compõem um sistema de comunicação. Nem sempre existe uma correspondência exata entre as línguas, mas a correspondência na significação torna possível a comunicação e toda comunicação verbal envolve algum tipo de tradução. Este aspecto é abordado por George Steiner em seu livro que trata de questões de linguagem e tradução:

Depois de Babel fundamenta-se no postulado de que o ato de traduzir está implícito, formal e pragmaticamente, em todo e qualquer ato de comunicação, na emissão e recepção de todo e qualquer modo de significação. Compreender significados é traduzir. (STEINER, 2005, p. XII).

Em *Depois de Babel* (2005) Steiner aborda questões essenciais da tradução, ao descrever a tomada de decisões dos tradutores na reconstrução dos processos de significação de um texto. Na perspectiva de Steiner existem quatro momentos no percurso hermenêutico associados ao processo da tradução que o tradutor deve enfrentar para realizar sua tarefa: “confiança inicial, agressão, incorporação, reciprocidade ou restituição”(2005, p. 303).

O primeiro momento seria aquele em que o tradutor estabelece uma relação com o texto que vai traduzir, se propondo a transmitir uma significação entre duas línguas e duas culturas diferentes. A confiança inicial é a convicção apoiada na experiência anterior, que dá crédito à significação do texto proposto, admitindo que haja ali algo que deve ser compreendido. A confiança se antecipa à prova da possibilidade de traduzir. A demonstração de ter entendido seria a tradução, mas a confiança nem sempre se confirma. É posta à prova, com maior ou menor rigor na tradução, quando o tradutor percebe que há palavras cujo significado é praticamente impossível de ser traduzido, pois não se conhece até hoje nenhuma língua que seja inteiramente decifrável ou inteiramente traduzível.

Ele chama de agressão o segundo momento do percurso hermenêutico da tradução, o momento que sucede a confiança, a ação de compreender o sentido de outra linguagem. Neste momento o tradutor entra numa etapa de incursão e extração de significados do texto. Esta manobra de compreensão, no caso de tradução de uma língua a outra, implica explicitamente invasão e exploração exaustiva do texto.

Incorporação seria o terceiro momento, em que se realizam importações de significado e forma, quando o leitor passa a ser um tradutor. A gama de matizes de assimilações do material adquirido é infinita, vai da completa domesticação, à estranheza permanente, mas qualquer que seja o grau de naturalização, o ato de importação é capaz de deslocar ou reacomodar toda a estrutura do original. Mas nenhuma língua, nenhum sistema simbólico tradicional, nenhum grupo cultural importa elementos alheios sem correr o risco de sofrer transformações. A dialética da inclusão, da incorporação traz consigo a possibilidade de se expor e ser devorado.

O momento final do processo da tradução chamado por Steiner de reciprocidade ou de restituição, seria aquele em que o tradutor, já envolvido com a transferência de significados, restaura o equilíbrio entre a língua de partida e a língua de chegada. O paradigma da tradução ficará incompleto se não se estabelecer a reciprocidade. Esta dialética de impulso de confiança e de responsabilidade recíproca é em essência, de ordem moral e linguística. Faz da linguagem da tradução uma fala marcada pela vulnerabilidade porque é um instrumento de relação entre a língua estrangeira e a própria língua. De acordo com Steiner “quando duas ou mais línguas se articulam entre si os obstáculos serão mais consideráveis e a busca da inteligibilidade será muito mais calculada.” (STEINER, 2005, p. 67).

Steiner propõe assim uma maneira diferente de abordar a reflexão sobre a tradução, que vai além das convencionais oposições entre tradução livre e tradução literal. Ele vê a tradução no sentido mais amplo da palavra, destacando a presença constante de processos tradutórios em todo ato de interpretação, em toda a comunicação.

Para Calvino, numa visão ainda mais radical expressa em *Se um viajante numa noite de inverno*, tudo é tradução: “Primeiro vem essa língua sem palavras dos corpos vivos, depois as palavras com as quais se escrevem os livros e se busca inutilmente traduzir aquela primeira língua”. (1990b, p. 77).

Talvez a própria ideia de uma ‘teoria’ da tradução puramente descritiva seja ilusória. Nem todo discurso articulado é teoria. “A tradutologia

é, pois, a *retomada reflexiva da experiência que é a tradução* e não uma teoria que viria descrever, analisar e eventualmente reger esta atividade”. (BERMAN, 2009, p. 347). Neste sentido o discurso de Calvino, ao refletir sobre a sua própria experiência em seus ensaios e, neste caso específico, com as colocações que faz na sua “Nota do tradutor”, é claramente tradutologia como define Berman, considerando que não há uma teoria global e única sobre a tradução.

Para Berman a experiência realizada na tradução se desenvolve entre a diferença e o parentesco das línguas manifestados no ato de traduzir, num nível que ultrapassa o que a linguística e a filologia podem empiricamente constatar: a traduzibilidade e a intraduzibilidade das obras e as possibilidades antagônicas da tradução, que consistem em restituir o sentido ou reinscrever a letra.

Em cada uma destas dimensões há uma estrutura de oposição que está na origem das controvérsias sobre o caráter problemático da tradução. A tradutologia retoma uma reflexão baseada nestas três dimensões da experiência de traduzir, sem ter a pretensão de substituir a linguística, a semiótica, a literatura comparada, mas se colocando ao lado desses saberes.

Para ativar a evolução do sistema literário por meio do texto traduzido, no processo de tradução o texto de partida se subordina em princípio ao texto de chegada para poder ser assimilado pelo leitor da língua de chegada. Segundo Berman, este processo pode originar deformações do original que impeçam a revelação plena e total do texto estrangeiro. A teoria dos polissistemas, no entanto, considera necessárias as adequações para uma melhor compreensão do sentido. Desse ponto de vista, o texto traduzido obrigatoriamente deve sofrer transformações para ocupar um lugar na cultura receptora.

Nos últimos anos, a dimensão mundial do papel da tradução se ampliou muito com o desenvolvimento dos meios de comunicação, o que favoreceu o aprofundamento teórico das suas metodologias. James Holmes foi um dos estudiosos que mais agiu na década de 1970 para que os Estudos da Tradução constituíssem uma área autônoma de conhecimento. Entre outras contribuições importantes propôs que se passasse a usar o termo *correspondência* entre o original e a tradução em vez de *equivalência* e chamou a atenção para o fato de que traduzir é uma operação sobre textos e não sobre sentenças ou estruturas linguísticas, que envolve muito mais do que simples aspectos gramaticais. Holmes e outros pioneiros do campo abriram caminho para a chamada “virada cultural” dos Estudos

da Tradução: os tradutólogos passaram a enfatizar que um texto só pode ser compreendido e portanto traduzido quando visto como um fenômeno cultural, dentro de um determinado contexto com características complexas que vai muito além dos aspectos estritamente linguísticos. Ao mesmo tempo com a afirmação dos estudos culturais a fronteira entre a alta literatura e manifestações antes consideradas menores se tornou menos rígida, e as questões de contexto passaram a ser consideradas. Neste sentido a obra de Queneau é paradigmática, sintetizando elementos da alta literatura francesa e internacional com manifestações de oralidade da cultura popular da França.

Em oposição à ideia do senso comum segundo a qual a tradução seria apenas uma operação mecânica de substituição de palavras de uma língua pelas de outra, o texto traduzido passou a ser visto como uma obra literária com valor próprio. Paulo Henriques Britto, acadêmico da área de tradução e tradutor de mais de cem livros, no entanto, considera que tradução não é a mesma coisa que criação literária, que o conceito de fidelidade ao original é de importância central na tradução e que as traduções podem e devem ser avaliadas criticamente com um certo grau de objetividade. Afirma que a tradução de textos obedece a determinadas regras que constituem o que se poderia chamar de “jogo da tradução”. De acordo com ele, o tradutor deve pressupor que o texto tem um sentido específico e deve produzir um texto que possa ser lido como “a mesma coisa” que o original e, portanto deve reproduzir de algum modo os efeitos de sentido, de estilo, etc, permitindo que o leitor ao ler a tradução tenha a sensação de ter lido o original.

Se o tradutor parte do pressuposto que o texto a traduzir *não* tem um conjunto de sentidos mais ou menos determinados, que a tradução que ele vai produzir é um texto *outro* em relação ao original, ele simplesmente não está jogando o jogo da tradução (BRITTO, 2012, p. 29, grifos do autor).

Nas teorias mais recentes formuladas sobre a tradução, três aspectos aparecem como mais importantes: uma nova definição para a noção de fidelidade, a importância da visibilidade do tradutor e a visão do tradutor como escritor criativo. A possibilidade de ver no tradutor alguém que faz uma ponte entre o texto original e o traduzido com liberdade, fazendo che-

gar o texto adequado ao público alvo, se contrapõe aos rígidos modelos anteriores que não levavam em consideração a tradução mais livre. Pois, como observa Paulo Henriques Britto, “traduzir – principalmente traduzir um texto de valor literário – nada tem de mecânico: é um trabalho *criativo*”. (2012, p. 18, grifo do autor).

Neste sentido, Calvino adverte em *I fiori blu*, na sua “Nota do tradutor” que reinventar “é o único modo de ser fiel a um texto deste tipo”,⁸⁶ (2011, p. 266), referindo-se à dificuldade de traduzir um texto como o de Queneau, onde o tradutor deve encontrar soluções criativas para resolver a complexidade dos diferentes aspectos lexicais, sintáticos e ortográficos que compõem a narrativa.

Não há como negar que é impossível que uma tradução seja absolutamente fiel a um texto de partida, por diversas razões. Um mesmo original pode dar margem a uma multiplicidade de leituras diferentes, sem que se possa determinar de modo absolutamente inquestionável qual delas seria a correta; a língua do original e a da tradução não são sistemas perfeitamente equivalentes, de modo que nem tudo que se diz num pode ser dito exatamente do mesmo modo no outro. A fidelidade absoluta é uma meta perfeitamente válida, ainda que saibamos muito bem que, como todos os absolutos, ela jamais pode ser atingida. “O tradutor responsável é aquele que com os recursos de que dispõe e com as limitações a que não pode escapar, produz um texto que corresponda de modo razoável ao texto original”. (BRITTO, 2012, p. 37).

É sabido que a tradução perfeita é uma meta impossível de ser alcançada e por isso o conceito de negociação emitido por Umberto Eco contrabalança a perfeição desejada pelo tradutor. Na prática da tradução, a orientação das escolhas do tradutor “para a fonte ou para o destino permanece um critério a ser negociado frase a frase”. (ECO, 2007, p. 226).

A natureza intertextual da tradução também é abordada por Umberto Eco que, ao confrontar a noção de intraduzibilidade, afirma: “A tradução [...] não acontece entre sistemas, mas entre textos” (ECO, 2007, p. 41) e, por esse raciocínio, os problemas que impediriam a traduzibilidade de um texto podem ser solucionados “quando se traduzem textos à luz dos contextos e em referência ao mundo do qual aquele dado texto fala” (ECO, 2007, p. 54). Quando se trata de passagens de difícil tradução, ou

⁸⁶ “è l’unico modo d’essere fedeli a un testo di questo tipo”. (CALVINO, Italo. *Nota del traduttore*. In: *I fiori blu*, 2011, p. 266).

seja, passagens para as quais não há uma solução satisfatória que contemple, ao mesmo tempo, os aspectos denotativos, conotativos e formais do signo ou da expressão, os contextos envolvidos são de fundamental importância. De acordo com Umberto Eco, nesses casos, o tradutor deverá realizar uma “aposta interpretativa sobre os vários níveis de sentido e sobre quais dentre eles privilegiar” (ECO, 2007, p. 59), pois traduzir significa interpretar e respeitar o efeito que o texto quer provocar. Esta aposta interpretativa, bem como toda tradução, é realizada, segundo Eco, sob o signo da negociação, pois o tradutor tem sempre que enfrentar a realidade de ter que decidir quais aspectos do texto deverá priorizar e quais deverá deixar de lado, “sendo a negociação, justamente, um processo com base no qual se renuncia a alguma coisa para obter outra”. (ECO, 2007, p. 19). Neste processo as partes em jogo devem experimentar no fim uma sensação de razoável e recíproca satisfação. As partes envolvidas no processo de negociação são de um lado, o texto de partida, o autor, e toda a cultura em que o texto foi gerado; do outro, o texto de chegada e a cultura em que se insere, e as expectativas dos prováveis leitores e até da indústria editorial. O tradutor se coloca como negociador entre todas estas partes e nem sempre ocorre o assentimento explícito das partes, mas em qualquer caso, quando se realiza uma tradução, está sempre implícita uma negociação.

Nessa negociação, nem sempre é possível seguir um método previamente estabelecido de tradução, assumindo uma postura prescritiva frente à tarefa de traduzir, abordando o texto original com o objetivo pré-determinado de produzir uma tradução, por exemplo, literal ou livre, domesticadora ou estrangeirizante. Se, em tradução, as generalizações são problemáticas, cabe enfatizar sua natureza como uma relação entre textos, que vai além do âmbito estritamente linguístico. Ou seja, na tradução, a ênfase deve recair na relação de contato entre os dois textos e não sobre as diferenças irredutíveis entre os sistemas linguísticos.

Ao longo do processo o tradutor vai se defrontar com certas dificuldades, às quais nem sempre poderá aplicar as previsões feitas no estudo crítico que antecede a tradução. Dadas as exigências do texto, os pressupostos intencionalmente estabelecidos para a realização do seu trabalho, em alguns casos terão que ser revistos e o tradutor terá que tomar decisões de acordo com as possibilidades e os limites dados pela sua leitura crítica. De acordo com Octavio Paz “a atividade do tradutor é parecida com a do leitor e a do crítico: cada leitura é uma tradução, e cada crítica é, ou começa a ser, uma interpretação”. (2009, p. 27).

Na impossibilidade de recriar na sua tradução todos os elementos do texto de partida, cabe ao tradutor hierarquizá-los e escolher quais deles devem ser privilegiados. Essa avaliação assim como todo o processo de tradução é subjetiva, própria de cada tradutor. A tradução, portanto, expressa uma representação da visão crítica do tradutor em relação ao texto de partida.

O tradutor que pertence à cultura para a qual está traduzindo e não à cultura do texto de partida deve estar atento para perceber em que momentos a estranheza do texto é um recurso, usado conscientemente pelo autor e não uma característica devida apenas ao fato do texto ser estrangeiro. É preciso também que o tradutor reconheça as palavras consideradas comuns, não marcadas, usadas com frequência naquele contexto específico e quais as que são inesperadas, rebuscadas e até mesmo impróprias naquele contexto, pois os escritores com frequência usam a impropriedade e o erro como recursos, e o mesmo se aplica à sintaxe e às demais características do texto traduzido.

A tradutologia está sempre ligada ao espaço da língua e da cultura à qual pertence, e é bem evidente que deve firmar-se com um discurso teórico culturalmente situado e entender os demais discursos sobre a tradução a partir desta situação. Em cada discurso teórico delinea-se uma problemática própria, abrindo a necessidade de um diálogo entre as diferentes reflexões sobre a tradução.

A relação próxima entre a teoria e a prática da tradução é necessária. Como diz George Steiner,

[...] o tempo, a distância, a variedade das referências ou os pontos de vista tornam este ato (a tradução) mais ou menos difícil. Quando a dificuldade passa de um certo grau, o reflexo passa a ser uma consciência técnica. (STEINER, 2005, p. 66).

Em qualquer caso os instrumentos de aproximação são constituídos por uma complexa combinação de conhecimentos, familiaridade e intuição. Em todos os casos existe uma zona de sombra, uma margem de erro.

Escritores como Calvino, Octavio Paz e outros que escreveram sobre sua atividade destacaram de diferentes maneiras a importância do papel do tradutor. Este novo modo de valorizar a subjetividade é consequência, por um lado, da importância crescente da pesquisa sobre a

ética da tradução e, por outro, da maior atenção dada às questões filosóficas mais amplas que dão suporte à tradução.

A teoria dos polissistemas desenvolvida pelo estudioso israelense Itamar Even-Zohar mudou radicalmente o modo de abordagem da tradução que passou a se dirigir então não mais para o aspecto da fidelidade ao texto de partida, mas para o papel do texto traduzido em seu novo contexto. Os estudos de Even-Zohar mostraram que as diferenças entre textos de partida e de chegada podem ser explicadas como o resultado de ações resultantes do respeito às normas internas das respectivas culturas. Suas investigações sobre a importância da tradução contribuíram para que os Estudos da Tradução sejam um dos principais focos de interesse nas investigações sobre as relações interculturais.

Em oposição às teorias clássicas, dogmáticas e prescritivas a Escola de Tel Aviv, com Even-Zohar, propõe uma teoria da literatura traduzida vista como um componente dos polissistemas literários. Se antes a ênfase estava em comparar o original e a tradução, para identificar o que havia sido perdido ou acrescentado, a nova abordagem proposta pela teoria dos polissistemas numa linha oposta, procura entender as razões das escolhas nas traduções de textos de um sistema literário a outro. Com isso a pesquisa sobre a história da tradução foi aprofundada, levando em conta a força da tradução para a mudança e a inovação da história literária. A literatura constitui um sistema que interage com outros sistemas dentro de um sistema cultural mais amplo, deste modo a literatura traduzida adquire maior importância dentro da relação com outros elementos que também fazem parte de uma dada cultura. Esta relação de interdisciplinaridade é que permite que os Estudos da Tradução avancem, saindo da área restrita da língua e da linguagem para abordar o processo de transferências interculturais, entrando em outras áreas do conhecimento. Para chegar neste nível a área dos Estudos da Tradução viveu vários estágios que serviram como um processo de amadurecimento para a disciplina.

Toda vez que recebe de outro uma mensagem falada o ser humano empreende um ato de tradução. O tempo, a distância, a variedade das referências ou os pontos de vista tornam este ato mais ou menos difícil. Hoje em dia o movimento dos povos em todas as partes do mundo requer um processo de tradução que, além da transposição de um texto de uma língua para outra, inclui uma negociação entre diferentes culturas, na qual todas as transações são mediadas pelo tradutor.

O modelo emissor a receptor que atualiza todo o processo semiológico e semântico, é equivalente ao modelo língua de partida e língua de chegada, empregado na teoria da tradução. Nos dois esquemas existe um meio, uma operação de deciframento e interpretação ou uma codificação e decodificação.

No entanto a tradução permanece ainda um campo quase ignorado pela crítica, que raramente leva em consideração as escolhas dos tradutores e o modo como estas repercutem no resultado de um texto traduzido. A avaliação de traduções, fundada em critérios objetivos, é um aspecto relativamente pouco explorado no campo dos Estudos da Tradução. Não há uma prática institucionalizada de crítica séria, responsável, fundada em argumentos concretos.

Preocupado com este aspecto, Calvino no texto *Sul tradurre*, escrito em 1963, reivindica mais atenção à qualidade das traduções tanto por parte dos editores quanto dos críticos que, segundo ele, não desenvolvem uma reflexão fundamentada a respeito das estratégias adotadas pelos tradutores.

A abordagem crítica de uma tradução deve ser feita com base em um método, sondando amostras muito amplas, que possam servir como pedras de toque. Este é um exercício, que gostaríamos de recomendar não só aos críticos, mas a todo bom leitor. (CALVINO, 2015, p. 50)

No caso do texto literário, não basta que a tradução tenha o mesmo significado que o texto de partida, a correspondência não pode se limitar ao plano do significado, uma vez que a forma tem valor preponderante no texto. O tradutor deve lançar mão de todos os procedimentos técnicos ao seu alcance, a fim de preservar ao máximo os elementos formais do texto de partida, procurando realizar o seu trabalho com um mínimo de perdas tanto no que se refere ao conteúdo quanto à forma. Na situação ideal isso se dá sem perdas, mas, como se sabe, não existe um duplo perfeito, o ideal de simetria absoluta nunca é alcançado. Mas só assim se pode dar um sentido à noção chave de fidelidade.

O estilo do texto de partida deve ser de algum modo imitado na tradução, o que implica que várias características do plano do significante terão de ser recriadas, como a sintaxe e o registro linguístico, isto é, o uso de linguagem formal ou coloquial.

Quanto ao aspecto da estrangeirização deve ser levada em conta uma variante cronológica. A preocupação crescente com a autenticidade cultural tem seu peso. O leitor comum hoje ao ler uma tradução de uma obra estrangeira quer ter a sensação de estar lendo um autêntico produto desta cultura que não é a sua, mesmo que tenha perfeita consciência de estar lendo um texto traduzido. Por estas razões o tradutor literário de hoje tende a produzir um texto menos domesticado, mais respeitoso em relação às características e escolhas do autor original. No entanto, mesmo que o texto traduzido tente ser o mais estrangeirizante possível, a tradução permanece tendo o caráter de uma operação radical de reescrita, em que todas as palavras de um texto devem ser substituídas por outras em um idioma diferente que obedece a diferentes normas sintáticas.

A questão que se coloca para o tradutor contemporâneo, interessado em produzir uma versão que respeite as características do original é determinar até que ponto é possível reproduzir essas características na língua-meta, com as especificidades e as limitações dessa língua-meta. (BRITTO, 2012, p. 67)

Neste sentido deve ser levado em conta um dos princípios fundamentais da tradução literária baseado nos conceitos de marcado e não marcado, introduzidos por Jakobson: traduzir o marcado pelo marcado e o não marcado pelo não marcado. Que expressam a ideia de que a todos os elementos do texto de partida considerados convencionais e normais por um leitor nativo devem corresponder na tradução elementos vistos do mesmo modo pelo leitor da língua de chegada. Por outro, lado sempre que no texto de partida o autor utiliza um recurso inusitado, destoante, desviante, que chama a atenção do leitor – o marcado – cabe ao tradutor utilizar algum elemento que suscite no leitor nativo da língua de chegada o mesmo grau de estranheza que a passagem original provocaria no leitor da língua de partida. Como destaca Britto, “não cabe ao tradutor criar estranheza onde tudo é familiar, tampouco simplificar e normalizar o que, no original, nada tem de simples ou de convencional” (2012, p. 67), ou o tradutor estaria desse modo destituindo o original de sua estranheza, traduzindo o marcado pelo não marcado.

O trabalho do autor e do tradutor de ficção é criar artificialmente a impressão de que o que se está lendo é a fala real de um personagem, atra-

vés dos recursos da arte de escrever diálogos. Assim o tradutor precisa identificar certas marcas textuais – marcas de oralidade – que criem esse efeito de verossimilhança, essa impressão de que estamos lendo a fala de uma pessoa. No romance de Queneau, as marcas de oralidade trazem também consigo marcas dialetais que caracterizam especificamente uma determinada região. Há algumas marcas de oralidade fonéticas, lexicais e morfosintáticas que precisam ser identificadas pelo tradutor, mas é preciso ter consciência que nem tudo é traduzível. Entre duas línguas, há efeitos literários que são possíveis numa delas, mas que simplesmente não podem ser reproduzidos na outra e, no entanto às vezes um tradutor hábil consegue superar a barreira do intraduzível, encontrando uma boa solução. Toda tradução é obrigada a alterar o texto de partida, mas o ideal é que essas alterações não omitam nem provoquem a descaracterização de aspectos importantes do texto.

Se como afirma Jakobson, o valor literário de um texto está no texto em si, nas palavras tal como se encontram dispostas na página e não apenas em seus significados, o tradutor de uma obra literária não pode transportar apenas a rede de significados do original para a língua de chegada. A sintaxe, o vocabulário, o grau de formalidade, as conotações e muitas outras coisas também devem ser levadas em conta. Se a fidelidade absoluta, integral, perfeita é uma meta inatingível, o que o tradutor precisa fazer é relativizar essa meta, selecionando quais as características mais importantes do texto que devem e quais podem ser recriadas. O tradutor pode fazer considerações sobre a traduzibilidade de um texto, mas não tem como avaliar a sua receptividade e repercussão na cultura de chegada.

Com um pensamento análogo a Ricoeur, Britto afirma: “O tradutor literário deve ter consciência que seu objetivo – produzir um texto que reproduza, na língua-meta, todos os aspectos da literalidade do texto original – é em última análise, inatingível”. (2012, p. 54).

A tradução literária é um setor específico do universo da tradução, pois o texto literário, além da função de transmitir uma mensagem, é valorizado como objeto estético. A literalidade de um texto pode ser definida com o critério proposto por Jakobson como “função poética”, ou seja, o aspecto da comunicação verbal que enfatiza sua função estética. Vista desse modo, “a tradução literária é a tradução que visa recriar em outro idioma um texto literário de tal modo que sua literalidade seja, na medida do possível, preservada”. (BRITTO, 2012, p. 47).

No caso do texto de Queneau, construído com tantas particularidades no que diz respeito ao léxico, o esforço do tradutor deve ser funda-

mentalmente o de recriar o texto tentando manter, na medida do possível, a sua literalidade. Pois, como afirma Paulo Henriques Britto,

a tradução de um texto considerado difícil, espinhoso, idiossincrático e estranho em sua cultura de origem deve ser um texto que provoque as mesmas reações de perplexidade e estranhamento no público da cultura para o qual foi traduzido. (2012, p. 48).

3. CALVINO ACEITA O DESAFIO

[...] desta vez senti logo que o livro de alguma maneira procurava me envolver em seus problemas, me puxava pela barra do casaco, me pedia para não abandoná-lo à sua sorte, e ao mesmo tempo me lançava um desafio, me provocava para um duelo.⁸⁷

Italo Calvino

O processo de tradução representa sempre um desafio, dado que a possibilidade de reproduzir um texto completamente equivalente ao produzido em outra língua é praticamente impossível. O desafio é ainda maior quando se trata das obras de Queneau, caracterizadas pelo uso da língua falada, onde aparecem elementos da oralidade, representada por diferentes níveis da língua, com a inclusão de um grande número de jogos de palavras, trocadilhos e aliterações que brincam com o significante e que nem sempre podem ser transpostos para a língua de chegada.

O desafio a que se refere o tradutor consiste na busca de soluções para a recriação de determinadas passagens do complexo texto de Queneau. Justamente é este desafio que se pretende entender, examinando as dificuldades e possibilidades do intrincado jogo da tradução literária, relacionadas à recriação do texto. Para tanto, partindo da análise do texto traduzido e das observações do tradutor, procuramos compreender as estratégias utilizadas para preservar as características fundamentais da obra traduzida.

São diversas as razões que levam Calvino a se decidir por traduzir Queneau. Ao lado do desejo de exprimir a sua admiração pelo escritor francês, frequentemente citado por ele, tanto em textos teóricos como em suas cartas e entrevistas, estão o interesse pela técnica, o gosto enciclopédico, a mentalidade científica e a desconfiança com a psicologia e a subjetividade, como foi destacado no primeiro capítulo. O respeito por Queneau, a ponto de ver nele um modelo a ser seguido, e todas as afinidades existentes, no entanto, não excluem as diferenças que há entre eles.

⁸⁷ “questa volta senti subito che in qualche modo il libro cercava di coinvolgermi nei suoi problemi, mi tirava per il lembo della giacca, mi chiedeva di non abbandonarlo alla sua sorte e nello stesso tempo mi lanciava una sfida, mi provocava a un duello.” (CALVINO, Italo. *Nota del traduttore*. In: *I fiori blu*, 2011, p. 266.)

Enquanto Queneau era favorável à inclusão da língua falada na literatura, como mostram seus escritos da década de 1950, Calvino, em muitos de seus ensaios, revela um comportamento muito diferente no que diz respeito à língua literária. “A língua literária deve manter-se o tempo todo atenta aos falares vulgares, alimentar-se deles e renovar-se com eles, mas não deve se anular neles, nem imitá-los por brincadeira” (2009, p. 17), escreveu Calvino em *Il midollo del leone* (*O miolo do leão*) em 1955. Naquele momento a preocupação de Calvino era estabelecer uma linguagem literária mais clara possível e que pudesse ser facilmente entendida, mas que ao mesmo tempo fosse reveladora das questões mais prementes da sociedade italiana, sem se restringir às limitações impostas pelo uso do dialeto.

O escritor deve poder dizer mais coisas do que os homens de seu tempo dizem normalmente: deve elaborar para si uma língua mais complexa e funcional possível para a própria época: não fotografar com deleite os dialetos, que são sim, repletos de sabor e vigor e sabedoria, mas também de ofensas toleradas, de limitações impostas, de hábitos de que não sabemos nos livrar. (CALVINO, 2009, p. 17-18).

Através de uma leitura em paralelo do romance francês e de sua tradução ao italiano, é possível estabelecer uma correlação entre os dois textos para destacar e discutir algumas decisões adotadas por Calvino na tradução desta obra literária, especialmente no que diz respeito às marcas de oralidade ou da língua falada.

O propósito desta análise é o de promover a discussão das soluções de tradução apresentadas nos trechos que se destacam das duas edições adotadas, seguidas de uma referência à página para remeter aos dois volumes examinados. Junto aos trechos destacados aparece a nossa tradução para o português, com finalidade apenas elucidativa, para que se possa acompanhar os comentários feitos a respeito dos procedimentos adotados por Calvino. O estudo se desenvolve por meio de relações que se estabelecem com fundamentos teóricos de diferentes autores, cujas citações são referidas no corpo do texto, evidenciando principalmente as estratégias mais marcantes utilizadas por Calvino ao traduzir o elaborado texto de Queneau.

As dificuldades enfrentadas por Calvino como tradutor serão examinadas, partindo de algumas premissas metodológicas úteis para uma

investigação crítica do resultado em *I fiori blu*. Analisando alguns aspectos do texto francês em paralelo com a tradução italiana com indicação de referência às duas versões, para destacar as escolhas do tradutor que se quer detalhar, é possível propor algumas reflexões sobre a tradução. A análise comparativa das duas edições adotadas, além de evidenciar as escolhas sintáticas do tradutor, pode comparar também os resultados em termos da narrativa.

A tradução do romance *Les fleurs bleues* cria a oportunidade de um primeiro encontro direto entre os dois escritores, que se veem pessoalmente então pela primeira vez. Motivado pela afinidade com os pressupostos aos quais está submetido o romance, que propõe um estilo narrativo e de categorias de pensamento nos quais o espírito da tradição convive com o espírito da experimentação, Calvino decidiu experimentar na prática os conhecimentos tirados das teorias sobre tradução e linguística elaboradas por Mounin e Saussure.

De acordo com Mounin,

A linguística contemporânea auxilia a tradução tanto quanto a paralisa. Apontando obstáculos, ela indica ao mesmo tempo em que medida e de que maneira vencê-los. Ensinando análises mais acuradas dos fatos da língua, ela ensina o tradutor a avaliar com maior apuro a sua fidelidade relativa, a calcular conscientemente a sua margem de infidelidade, ou mesmo de intraduzibilidade. (MOUNIN, 1975, p. 161-162).

Os obstáculos a serem vencidos por Calvino não estavam só nos inúmeros jogos de palavras e nos *calembours* (trocadilhos), mas também nas citações da poesia francesa escondidas no texto, nas referências, nas alusões e nas contínuas mudanças de registro que conduzem a história de Queneau.

Para traduzir *Les fleurs bleues*, o tradutor deve fazer frente a uma linguagem muito expressiva e rica em frases da língua falada, difícil de ser compreendida até mesmo pelo leitor francês. Calvino se vê diante do problema de como traduzir essa língua, com toda a sua complexidade, conservando a natureza do texto, como coloca na “Nota do tradutor”:

O problema era tornar o melhor possível os simples achados, mas fazê-lo com leveza, sem que se sentisse o esforço, sem criar obstáculos, porque em Queneau até as coisas mais calculadas tem o ar de serem jogadas ali desordenadamente. Em suma, era preciso chegar à desenvoltura de um texto que parecesse escrito diretamente em italiano, e não há nada que requeira tanta atenção e tanto estudo como conseguir um efeito de espontaneidade.⁸⁸ (CALVINO, 2011, p. 266).

É interessante notar que ao realizar esta tradução Calvino já tem em mente a preocupação com o princípio da leveza, uma das características que considera primordiais para a literatura e que viria a explicitar quase 20 anos depois, ao escrever as *Seis propostas para o próximo milênio*.

No romance trabalhado, as questões que envolvem o problema identitário estão muito presentes, toda a cultura francesa está em jogo na escrita de Queneau, desde a história e a poesia até a comida e a bebida, e deve ser assim também para o leitor italiano. Neste caso, o grande desafio que se coloca para a tradução justamente é como transpor todos estes elementos do texto para um texto em outra língua, de modo que ele permaneça íntegro e compreensível para a cultura receptora. Na “Nota do tradutor” Calvino explica que sua primeira impressão ao ler o romance foi de que seria intraduzível. Mas ao mesmo tempo a preocupação editorial com certos aspectos da literatura de Queneau já apontados anteriormente, quando tentava publicar a tradução de *Sally Mara*, o levava a imaginar como seria o resultado do trabalho de tradução do texto.

Assim que comecei a ler o romance, logo pensei: “É intraduzível!” e o prazer contínuo da leitura não podia separar-se da preocupação editorial, de pre-

⁸⁸ “Il problema era di rendere il meglio possibile le singole trovate, ma farlo con leggerezza, senza che si sentisse lo sforzo, senza creare intoppi, perché in Queneau anche le cose più calcolate hanno l’aria d’esser buttate lì sbadatamente. Insomma, bisognava arrivare alla disinvoltura d’un testo che sembrasse scritto direttamente in italiano, e non c’è niente che richieda tanta attenzione e tanto studio quanto rendere un effetto di spontaneità.” (CALVINO, Italo. *Nota del traduttore*. In: *I fiori blu*, 2011, p. 266.)

ver o que teria rendido este texto numa tradução onde não só os jogos de palavras teriam que ser elididos ou diminuídos e o tecido de intencionais alusões acenadas teria se feltrado, mas também o tom às vezes crepitante às vezes divertido teria se entorpecido... É um problema que se repropõe nos mesmos termos para todos os livros de Queneau.⁸⁹ (CALVINO, 2011, p. 265-266).

O modelo esquemático da tradução é aquele no qual uma mensagem passa de uma língua de partida para uma língua de chegada por meio de um processo transformador. A barreira a ser transposta é o fato óbvio de que uma língua difere da outra, de que uma transformação interpretativa deve acontecer de modo que a passagem da mensagem fique garantida. Exatamente o mesmo modelo – e isto raramente recebe o devido destaque – está em funcionamento no interior de uma única língua (STEINER, 2005, p. 53). Ou seja, mesmo na língua comum a uma determinada comunidade, há variações determinadas pela época e pela classe social à qual pertença o indivíduo. Segundo George Steiner,

O fato de que milhares e milhares de línguas diferentes e mutuamente incompreensíveis foram e são faladas em nosso pequeno planeta é uma expressão clara do enigma profundo da individualidade humana, da evidência biogenética e biossocial de que não existem dois seres humanos inteiramente iguais. O evento de Babel confirmou e externalizou a interminável tarefa do tradutor. (2005, p. 72).

O texto do romance propõe integrar múltiplos códigos linguísticos na sua construção e a transcrição literária da língua falada coloca a

⁸⁹ “Appena presi a leggere il romanzo, pensai subito: ‘E intraducibile!’ e il piacere continuo della lettura non poteva separarsi dalla preoccupazione editoriale, di prevedere cosa avrebbe reso questo testo in una traduzione dove non solo i giochi di parole sarebbero stati necessariamente elusi o appiattiti e il tessuto di intenzioni allusioni ammicchi si sarebbe infeltrito, ma anche il piglio ora scoppiettante ora svagato si sarebbe intorpidito... È un problema che si ripropone negli stessi termini per ogni libro di Queneau.” (CALVINO, Italo. *Nota del traduttore*. In: *I fiori blu*, 2011, p. 265- 266.)

expressividade da linguagem oral como um elemento importante na polifonia do texto. As variações mais sutis dos registros da língua falada, com sua sintaxe desestruturada e seu ritmo próprio, são reproduzidas por uma ortografia particular e praticamente dominante em todo o texto. O neofrancês utilizado por Queneau pretendia transcrever a língua popular falada de maneira natural pelas camadas periféricas de Paris, de modo que o sentido e a organização narrativa do texto eram baseados em opções linguísticas, portanto a qualidade do trabalho de tradução dependia diretamente da capacidade do italiano de dar conta da língua do original no plano semântico e cultural.

As escolhas linguísticas de Queneau representam uma cultura, uma poética e um estilo que seu tradutor, de alguma forma, tem que reproduzir. Na “Nota do tradutor”, Calvino apresenta sua tradução como um exemplo especial de “tradução ‘inventiva’ (ou melhor dizendo, ‘reinventiva’)”⁹⁰ (2011, p. 266). O termo “tradução inventiva” faz pensar que no seu projeto de tradução Calvino se permita intervir livremente no texto, propondo soluções alternativas para reescrevê-lo.

Para ele a tradução precisava não só da transposição semântica de uma língua para outra, mas principalmente da recriação de um universo sociolinguístico e sociocultural completamente estranho à realidade sociolinguística e sociocultural da Itália da década de 1960. Com sua experiência como editor de obras traduzidas, tendo enfrentado muitas vezes os problemas inerentes à tradução, Calvino sabia que era preciso propor ao leitor italiano uma transposição “reinventiva” do modo de falar dos personagens de Queneau, pois o romance perderia o seu significado se fosse traduzido literalmente. Para tornar o texto compreensível para o leitor italiano, o modo de falar, as gírias e as expressões típicas da população da periferia de Paris de *Les fleurs bleues* teriam necessariamente que ser recriados em *I fiori blu*.

Entre todas as dificuldades que o texto apresenta para o tradutor nesta obra do autor francês, o léxico é um dos aspectos mais interessantes e mais problemáticos do ponto de vista da tradução, já que assume uma importância fundamental para descrever a atmosfera popular e ao mesmo tempo épica que contém. Traduzir o romance *Les fleurs bleues* onde o tradutor tem que enfrentar a dificuldade de transmitir, através da linguagem,

⁹⁰ “traduzione ‘inventiva’ (o per meglio dire ‘reinventiva’).” (CALVINO, Italo. *Nota del traduttore*. In: *I fiori blu*, 2011, p. 266.)

o clima particularmente irônico e de um certo humor, obtido através do uso de uma grande quantidade de gíria e de termos próprios da linguagem falada, é um desafio considerável.

A inquietação em relação ao que deveria fazer uma boa tradução levantada por Steiner é uma preocupação que deve ser resolvida pelo tradutor como ponto de partida para o seu trabalho.

Deveria uma boa tradução amoldar sua língua em direção daquela do original, criando assim uma aura deliberada de estranhamento, de opacidade periférica? Ou deveria naturalizar o caráter da importação linguística de modo a torná-la familiar na língua do tradutor e de seus leitores? (STEINER, 2005, p. 287)

Calvino acredita na flexibilidade do italiano, e conta com ela para poder transmitir os aspectos da cultura popular da França a um público diferente, sem os conhecimentos necessários para entender a totalidade das referências culturais. Calvino decidiu jogar com novas regras, completamente suas, e para fazê-lo está disposto a enfrentar os jogos de som e as referências linguísticas a uma tradição e uma cultura populares diferentes das suas. Os aspectos culturais caracterizam a obra traduzida como estrangeira e transmissora de uma cultura alheia, do outro. Diante de conotações tão fortemente culturais da língua, o tradutor assume a difícil tarefa de reconstituir o ambiente no qual o texto foi escrito, isto é, o aspecto extralinguístico que compreende a história, a geografia, as tradições e os demais aspectos que assumem um peso relevante na expressividade da língua. Nesta operação o tradutor tem diante de si uma enorme quantidade de possibilidades e escolhas interpretativas, tendo que levar em conta as condições sociológicas, históricas e até psicológicas que levaram à formulação de um determinado enunciado pelo autor.

Reproduzir a particular realidade linguística da obra de Queneau foi seguramente um problema, ou melhor, um comprometedor desafio para Calvino, um desafio que aceitou acreditando nas potencialidades do italiano:

[...] algumas vantagens devemos admitir que temos. Por exemplo, a grande ductilidade do italiano (essa

língua que é como de borracha, com a qual temos a sensação de poder fazer tudo o que quisermos) permite-nos traduzir das outras línguas um pouco melhor do que seria possível fazê-lo em qualquer outra língua. (CALVINO, 2009, p. 141)

A ideia de que a tradução literária deve ser considerada uma atividade criativa preconizada por Calvino, coincide com abordagens à teoria da tradução, sustentadas por notáveis estudiosos, entre os quais Octavio Paz que considera o processo de tradução indistinguível do processo de criação, colocando ambos no mesmo nível. O início da tarefa do tradutor é a leitura, através da qual o tradutor chega à produção de significados para poder reescrever a obra, articulando liberdade criativa e ao mesmo tempo fidelidade ao texto de partida, a partir do reconhecimento de seus recursos literários, de sua forma, de sua essência.

3.1 REINVENTANDO QUENEAU: *I FIORI BLU*

Sabemos todos que a poesia em versos é intraduzível por definição; mas a verdadeira literatura, inclusive em prosa, trabalha justamente sobre a margem intraduzível de cada língua. O tradutor literário é aquele que põe em jogo a si próprio para traduzir o intraduzível.

Italo Calvino

Queneau constrói seu romance explorando ao máximo as potencialidades da língua falada, causando com isso sérios embaraços para seu tradutor que se vê obrigado a trabalhar sobre a margem intraduzível da língua. Para dar uma ideia da dificuldade representada pela tradução em italiano do texto de Queneau, um dos aspectos vistos como mais problemáticos pelo próprio Calvino deve ser levado em consideração, ou seja, o lexical. Este aspecto é o que requer maior empenho por parte do tradutor, sobretudo no que se refere à linguagem popular e ao entendimento dos termos culturais para os quais não é fácil encontrar um efeito correspondente numa outra língua. Os jogos de palavras constantemente inseridos no texto requerem do tradutor um esforço especial para tentar reproduzir

as assonâncias, as aliteraçoese os trocadilhos, mantendo o sentido com a mesma forma e ritmo.

Nos recortes tomados como exemplo das escolhas mais marcantes e características da tradução, analisados a seguir, serão examinadas as estratégias de Calvino para reinventar Queneau. Todas as citações do romance em francês fazem referência à edição de *Les fleurs bleues* de 2010, na coleção “*Folio*” da Gallimard. As citações em italiano se referem à edição de *I fiori blu* de 2011, na coleção “*ET Scrittori*” da Einaudi.

3.1.1 Brincando com as palavras

A inserção da terminologia própria da semiologia em *I fiori blu*, na tradução do diálogo em que se discute o significado de uma palavra, marca o interesse de Calvino pelos novos conceitos teóricos formulados a respeito da tradução:

Fr	<i>il vous faut bien prendre mes mots à leur valeur facial.</i>	p. 31
Pt	é bom tomar minhas palavras pelo seu valor nominal.	
It	<i>le conviene prendere le mie parole nel loro aspetto significante.</i>	p. 20
Pt	é melhor tomar as minhas palavras no seu aspecto significante.	

Para poder reinventar *Les fleur bleues*, é preciso compreender o trabalho do autor com o significante. Só assim é possível criar uma versão em italiano que reproduza as características fonéticas, lexicais e sintáticas imprimidas ao texto por Queneau. Desde as primeiras páginas do romance, o gosto pelo som das palavras e a possibilidade de interpretações dúbias que podem ser provocadas pelas coincidências fonéticas, motivam a criação dos jogos de palavras usados por Queneau. O primeiro desafio ao tradutor consiste nas brincadeiras que Queneau cria com os nomes das populações da história antiga e da idade média, que o Duque observa ao subir na torre de seu castelo para “examinar um momentinho a situação histórica”. Na “Nota do tradutor”, Calvino justifica ter classificado sua tradução como inventiva em função dos trocadilhos que aparecem já no início do romance:

Para defini-la como tal já bastam as primeiras páginas, com os *calembours* sobre os nomes dos povos da antiguidade e das invasões bárbaras (que introduzem desde o início o tema do desfazimento da História) muitos dos quais em italiano não funcionam e só podem ser conseguidos inventando-os de novo em seu lugar. Até aí se tratou apenas de um divertimento. Os problemas começaram a seguir, com as contínuas mudanças de registro e os diversos tipos de intervenção que estas requerem.⁹¹ (2011, p. 266-267).

Ao descrever a mistura de hunos, gauleses, romanos, francos, sarracenos, alanos e normandos em acampamentos que o Duque avista do alto da torre de seu castelo, Queneau cria bem-humorados jogos de palavras que Calvino reproduz em italiano:

Fr	Les Huns préparaient des stèques tartares, le Gaulois fumait une gitane, les Romains dessinaient des greques, les Sarrasins fauchaient de l'avoine, les Francs cherchaient des sols. Les Normands buvaient du calva.	p. 13
Pt	Os hunos preparavam bifes tártaros, o gaulês fumava um gitane, os romanos desenhavam gregas, os sarracenos ceifavam aveia, os francos procuravam solos. Os normandos bebiam calva.	
It	Gli Unni cucinavano bistecche alla tartara, i Gaulois fumavano <i>gitanes</i> , i Romani disegnavano greche, i Franchi suonavano lire, i Saracineschi chiudevano persiane. I Normanni bevevan calvadòs.	p. 3
Pt	Os hunos cozinhavam bistecas à tártara, os <i>gaulois</i> fumavam <i>gitanes</i> , os romanos desenhavam gregas, os francos tocavam liras, os sarracenos fechavam persianas. Os normandos bebiam calvados.	

⁹¹ “A definirla tale già bastano le prime pagine, coi *calembours* sui nomi dei popoli dell’antichità e delle invasioni barbariche (che introducono fin dall’inizio il tema del disfaccimento della Storia) molti dei quali in italiano non funzionano e possono essere resi solo inventandone di nuovi al loro posto. Fin lì si trattò solo d’un divertimento. I problemi cominciano in seguito, con i continui cambiamenti di registro e i diversi tipi d’intervento che essi richiedono.” (Calvino, Italo. *Nota del traduttore*. In: *I fori blu*, 2011, p. 266-267)

Na tradução, alguns trocadilhos com os nomes dos povos são mantidos com seu sentido original, inclusive mantendo as palavras *gaulois* e *gitanes* em francês, que além de povos se referem também às mais conhecidas marcas de cigarros na França. Aproveitando os casos especiais que oferecem a ele a oportunidade de também entrar na brincadeira, Calvino toma a liberdade de adaptar alguns dos trocadilhos de Queneau baseados na polissemia das palavras. O trocadilho criado com a polissemia das palavras *franc*, que significa o povo e também a moeda francesa, e *sol*, que pode significar terra, mas é também uma moeda, subdivisão do franco, é traduzido por Calvino como *i Franchi suonavano lire* (os francos tocavam liras). Aproveitando a polissemia da palavra *lira*, que além do instrumento musical significava também a moeda italiana, Calvino transforma o trocadilho, aproximando-o do leitor italiano para quem talvez a forma original não fosse compreensível.

Fr	<i>Sur le bords du ru voisin, campaient deux Huns; non loin d'eux un Gaulois, Eduen peut-etre.</i>	p. 13
Pt	Às margens do riacho vizinho, acampavam dois hunos; não longe deles um gaulês, edueno talvez.	
It	<i>Sulle rive del vicino rivo erano accampati un Unno o due; poco distante un Gallo, forse Edueno.</i>	p. 3
Pt	Às margens do riacho vizinho estavam acampados um huno ou dois; pouco distante um gaulês, talvez edueno.	

Sem poder reproduzir o jogo fonético baseado na homofonia das expressões *deux Huns* e *d'eux un*, que se perderia se fosse traduzido literalmente, Calvino propõe um outro jogo. Para traduzir o jogo de palavras proposto por Queneau com os números *un* e *deux* (um e dois), usa a expressão *un Unno o due* (um huno ou dois), mantendo a ideia de um número impreciso e propondo o mesmo tom para reproduzir o *nonsense* da frase. Na mesma frase, provavelmente com a intenção de compensar a eliminação do jogo fonético intraduzível da expressão *deux Huns*, Calvino inclui um outro jogo fonético que cria com as palavras *rive* (margens) e *rivo* (riacho), aproveitando a possibilidade que a língua italiana oferece. De acordo com Haroldo de Campos “na tradução de poesia vige a lei da compensação: vale dizer, onde um efeito não pode ser exatamente obtido pelo tradutor em seu idioma, cumpre-lhe compensá-lo com outro, no lu-

gar onde couber”. (1976, p. 39). Este é um exemplo típico das estratégias usadas por Calvino para compensar as perdas das brincadeiras fonéticas de Queneau impostas pela língua italiana na tradução.

3.1.2 Trocadilhos

Transpor um texto de uma língua para outra não consiste apenas numa troca de palavras, existe um sistema em cada língua que deve ser respeitado e as correspondências devem ser encontradas para cada caso em particular. Na tradução normalmente não é possível restituir um trocadilho, pois as palavras parônimas com significados diferentes, homófonas ou polissêmicas que compõem o trocadilho na língua de partida, dificilmente terão as mesmas características na língua de chegada. Os jogos de palavras com sons semelhantes, mas com significados diferentes usados por Queneau para criar os trocadilhos que aparecem em grade número no romance nem sempre podem ser restituídos por Calvino. Muitas vezes as palavras sendo traduzidas para o italiano perdem as características de assonância, paronímia ou polissemia que têm em francês, desfazendo o duplo sentido que dá graça ao trocadilho.

As estruturas de linguagem não são idênticas e universais, cada língua tem uma organização particular e a transposição mesmo “reinventiva” não foi possível em parte dos casos. Essa dificuldade impediu que alguns jogos de palavras pudessem ser traduzidos, como por exemplo:

Fr	<i>Méfiez-vous des inventées. Elles révèlent ce que vous êtes au fond. Tout comme les rêves. Rêver et révéler, c'est à peu près le même mot.</i>	p. 159
Pt	Desconfie das inventadas. Elas revelam o que você é no fundo. Como nos sonhos. Sonhar e revelar, é quase a mesma palavra.	
It	<i>Stia attenta con le inventate. Rivelano cosa c'è sotto. Tal quale come i sogni.</i>	p.148
Pt	Fique atenta com as inventadas. Revelam o que há por baixo. Tal qual os sonhos.	

Neste caso foi impossível reconstituir o jogo com as palavras *rêver* (sonhar) e *révéler* (revelar), baseado na aliteração das palavras em francês

que não correspondem a *sognare* (sonhar) e *rivelare* (revelar) em italiano. A expressão não foi restituída e Calvino optou por simplesmente eliminar o trocadilho.

Na maioria das vezes, Calvino trabalha à procura de equivalentes, mas quando a tradução se mostra problemática, usa os recursos disponíveis para driblar a intraduzibilidade. Algumas vezes Calvino recorre a circunlóquios e perífrases para manter o sentido e o objetivo da narrativa, no entanto, nos casos em que a raiz latina das duas línguas permite, o trocadilho é traduzido fielmente, como se observa na expressão que brinca com as palavras *silencieux* (silencioso) e *solitaire* (solitário).

Fr	<i>Silentaire et solicieux.</i>	p. 159
Pt	Silentário e solicioso.	
It	<i>Silentario e solizioso.</i>	p. 149
Pt	Silentário e solicioso.	

Um outro artifício que Queneau utiliza com muita frequência é o jogo de palavras criando a homofonia com a junção de duas palavras ou parte delas, que resulta numa terceira palavra, como no trecho abaixo:

Fr	<ul style="list-style-type: none"> - Va seller Sthène et Stèphe, vicomte, je t'emmène avec moi. Tu vas voir du pays. - Oh, grands mercis, monsieur le duc, mais ces chevaux qui parlent... - Tu ne feras jamais tèrstène. - Je ne suis pas rassuré... 	p. 177
Pt	<ul style="list-style-type: none"> - Vá selar Sthène e Stèphe, visconde, te levo comigo. Vais ver alguns lugares. - Oh, muitíssimo agradecido, senhor duque, mas estes cavalos que falam... - Você jamais vai fazer calar Sten. - Não fico tranquilo... 	
It	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Va 'a sellare Sten e Stef, Visconde. Ti porterò con me, vedrai un po' di mondo.</i> - <i>Vi rendo grazie, signor Duca, ma quei cavalli parlanti...</i> 	p. 166

Pt	- Vá selar Sten e Stef, Visconde. Te levarei comigo, verás um pouco do mundo. - Obrigado, senhor Duque, mas aqueles cavalos falantes...	
-----------	--	--

Aqui a impossibilidade de reconstituir em italiano o trocadilho com o som *tèr* do verbo *taire* (calar) e o nome do cavalo falante *Sthène*, sintetizado na palavra *tèrstène*, levou Calvino a suprimir as duas últimas frases do diálogo, causando com isso uma certa quebra na coesão do texto. A procura de reconstituir um texto com a mesma fluidez do original leva às vezes Calvino a fazer algumas reduções, diante da intraduzibilidade das peculiaridades da linguagem literária utilizada por Queneau, para as quais não encontra uma solução que corresponda. Haveria sempre a possibilidade de substituir a frase, procurando uma outra solução que mantivesse a coesão do texto.

Fr	<i>Stèfstu esténoci.</i>	p. 202
Pt	Stefsecalou stentambém.	
It	<i>Stef restò silenzioso, e così Sten.</i>	p. 188
Pt	Stef ficou silencioso e Sten também.	

Neste caso, foi impossível reproduzir o trocadilho com o nome dos cavalos Stèf e Stén e o verbo *taire* (calar), condensado em duas palavras que provocam uma rima. Com a preocupação de não reduzir o texto, o trocadilho foi desfeito na tradução, sendo desdobrado em uma frase com seis palavras que manteve o significado original, mas não pôde recuperar sua forma.

Aqui vemos a dificuldade de traduzir – a intraduzibilidade que, segundo Catford, pode ser linguística ou não linguística. A intraduzibilidade linguística acontece quando se trata de uma ambiguidade peculiar da língua de partida que no texto assume importância principal, como no caso dos trocadilhos, por exemplo. Outras vezes a intraduzibilidade é decorrente de não existirem situações idênticas na cultura de uma e da outra língua.

3.1.3 Assonâncias e aliteraões

No caso das assonâncias e aliteraões, nem sempre as correspondências ocorrem literalmente na tradução. O tradutor promove uma rein-

interpretação, propondo sua recriação com outros termos que permitem a reconstrução do texto na língua de chegada, compensando as figuras aliterativas e paronomásticas do original que não podem ser reproduzidas em italiano. Nestes casos, se percebe a liberdade com que Calvino cria situações que não apareciam no original, brincando com o som das palavras em italiano, compensando as passagens que utilizavam assonâncias e aliterações em francês que foram perdidas. As figuras que jogam com os sons das palavras são inseridas por Calvino mesmo quando não aparecem no texto francês. São exemplos dessa circunstância as expressões:

Fr	<i>Mais c'est le vilain hobereau qui refuse de se croiser!</i>	p. 35
Pt	Mas é o malvado fidalgo que recusa se cruzar!	
It	<i>Ma è il malvagio feudatario che rifiuta d'incrociarsi alla crociata!</i>	p. 25
Pt	Mas é o malvado senhor feudal que recusa se cruzar com a cruzada!	

Fr	<i>Ne mettez pas d'ire au quoi.</i>	p. 38
Pt	Não coloque ira em que.	
It	<i>L'irochese ironizzata si fa irosa od irritata.</i>	p. 28
Pt	A iroquesa ironizada fica irosa ou irritada.	

Na frase *Ne mettez pas d'ire au quoi*, as três últimas palavras correspondem foneticamente à palavra *iroquois* (iroquês). Para recuperar o trocadilho que em italiano estaria perdido, Calvino acrescenta uma outra frase em quepode brincar com a palavra, criando novas aliterações em italiano, sem “resistir à tentação de dilatar, sobrecarregar, e às vezes exorbitar” (2011, p. 267), como explica na “Nota do tradutor”.

Na tradução de Luiz Rezende para os *Exercícios de estilo* de Queneau, em que a tradução deve dar conta prevalentemente do estilo, o tradutor optou por uma estratégia semelhante à de Calvino, realizando também uma tradução bastante livre. Como destaca Marcia Arbex na sua análise da tradução de Rezende, o caso

comporta criações e adaptações, tendo o tradutor por diversas vezes radicalizado e ampliado os efeitos dos jogos de linguagem de Queneau, optando por lançar mão, sempre que possível, do repertório oral e escrito brasileiro (2009, p. 133).

Para empregar na tradução o mesmo tom da língua falada de Queneau, Calvino recorre ao uso de termos da linguagem coloquial popular italiana, tomando a liberdade de adaptar o texto com os recursos que a língua permite.

Fr	<i>petite tête de clerc</i>	p. 41
Pt	cabecinha de clérigo	
It	<i>testa di rapa rapata nella chierica</i>	p. 31
Pt	cabeça de nabo raspada na tonsura	

Neste caso a tradução de Calvino cria uma aliteração aproveitando a expressão *testa di rapa* (cabeça de nabo) que corresponderia em português à expressão *cabeça oca*. Na frase que cria, aproveitando o som semelhante das palavras, faz menção à raspagem redonda dos cabelos no topo da cabeça (tonsura), hoje já em desuso, que marcava a passagem do estado laico ao clerical para quem estava se iniciando no sacerdócio.

Fr	<i>L'horrifié héraut terrifié.</i>	p. 58
Pt	O horrorizado arauto terrificado.	
It	<i>Aterrito arretrò terreo l'araldo.</i>	p. 47
Pt	Aterrorizado retrocedeu térreo o arauto.	

Fr	<i>Un vrai pré plat.</i>	p. 236
Pt	Um verdadeiro prado plano.	
It	<i>Un pretto prato piatto.</i>	p. 221
Pt	Um puro prado plano.	

Nos trechos em destaque acima, onde a aliteração já aparecia, Calvino tratou de reforçá-la acrescentando mais uma palavra à frase, pelo prazer de brincar com o som das palavras em italiano.

Em determinadas situações, a tradução força a aliteração fazendo-a aparecer mesmo onde não havia, como nas citadas abaixo:

Fr	<i>en tenue idoine</i>	p. 213
Pt	em traje adequado	
It	<i>acconciato acconciamente</i>	p. 199
Pt	arrumado arrumadamente	

Fr	<i>Il y a méprise! Atroce méprise.</i>	p. 249
Pt	Há um mal-entendido! Atroz mal-entendido.	
It	<i>Qui c'è qui-pro-quo! Un iniquo qui-pro-quo!</i>	p. 235
Pt	Aqui há um quiproquó! Um iniquo quiproquó!	

Um outro recurso literário que Queneau usa muitas vezes em seu texto, é a repetição, afirmando em determinado momento que “a repetição é uma das mais perfumadas flores da retórica”⁹² (2010, p. 69). Uma mesma frase, construída com assonâncias, repetida três vezes alterando a ordem das palavras, pode exemplificar este caso:

Fr	<i>Hagarde, Lamélie le regarde. / Lamélie, hagarde, le regarde. / Lamélie le regarde, hagarde.</i>	p. 48-49
Pt	Perturbada, Lamélie o olha. / Lamélie, perturbada, o olha. / Lamélie o olha, perturbada.	
It	<i>Stralunata lei lo guata. / Lei lo guata stralunata. / Lei, stralunata, lo guata.</i>	p. 38-39
Pt	Perturbada ela o encara. / Ela o encara perturbada / Ela, perturbada, o encara.	

⁹² “la répétition est l’une des plus odoriférantes fleurs de la rhétorique”. (QUENEAU, *Les fleurs bleues*, 2010, p. 69).

Para traduzir, Calvino reinventa a frase usando o mesmo artifício. Procurando assonâncias em italiano, usa palavras que reproduzem o sentido, alterando a ordem das palavras na repetição da frase.

3.1.4 Provérbios

Traduzir o provérbio seria encontrar o seu equivalente, pois quase sempre é possível encontrar um correspondente para um provérbio na tradução de uma língua para outra. De acordo com Berman, para traduzir um provérbio “é preciso traduzir o seu ritmo, o seu comprimento (ou sua concisão), suas eventuais aliterações etc. Pois um provérbio é uma forma” (2007, p.16). Os provérbios não podem, segundo Berman, ser traduzidos palavra por palavra, e sim devem voltar a atenção para o jogo dos significantes. A tradução palavra por palavra tornaria a expressão ininteligível para o leitor estrangeiro, processo em que o jogo dos significantes estaria perdido. A tradução do provérbio requer a busca de um correspondente que reproduza o seu ritmo, sua extensão ou concisão, suas aliterações.

Em *Les fleurs bleues*, as frases rimadas com estrutura binária, num jogo de palavras que sugerem provérbios conhecidos, na verdade não são provérbios, são frases inventadas por Queneau, sempre com a intenção de provocar o riso. Os provérbios em geral servem para descrever verdades enunciadas pela sabedoria popular ou situações recorrentes da vida cotidiana, mas nos aparentes provérbios de Queneau não há nenhuma relação entre o enunciado (prótase) e a consequência (apódose). O *nonsense* das frases que não têm o menor sentido lógico é que causa o efeito cômico.

Fr	<i>Animal qu'a parlé, âme damnée.</i>	p. 34
Pt	Animal que falou, alma que se danou.	
It	<i>Bestia articolata, anima dannata.</i>	p. 24
Pt	Besta articulada, alma danada.	

Fr	<i>Si le coq a ri têt, l'haricot pue trop.</i>	p. 34
Pt	Se o galo riu cedo, o feijão fede demais.	

It	<i>Uccello che parla verba volant.</i>	p. 24
Pt	Pássaro que fala palavra que voa.	

Fr	<i>Quand l'huitre a causé, l'huis est très cassé.</i>	p. 34
Pt	Quando a ostra falou, o ouvido quebrou.	
It	<i>A ostrica parlante non si guarda in bocca.</i>	p. 24
Pt	À ostra falante não se olha a boca.	

Fr	<i>À poisson qui cause, petit cochon peu rose.</i>	p. 35
Pt	Para o peixe que prosa, porquinho pouco rosa.	
It	<i>L'ultimo pesce a parlare ha sempre torto.</i>	p. 24
Pt	O último peixe a falar nunca tem razão.	

Fr	<i>Si bête le zebre ut, voilà Belzébuth.</i>	p. 35
Pt	Se bale a zebra ú, eis que surge Belzebu.	
It	<i>Se la zebra dà del tu, s'avvicina Belzebù.</i>	p. 24
Pt	Se a zebra diz tu, se aproxima Belzebu.	

A tradução cria uma solução própria para refazer os aparentes provérbios de Queneau, diante da impossibilidade de traduzir as frases de maneira direta. Procurando compensar com expressões do italiano popular falado os desvios sintáticos, Calvino reconstrói os provérbios citando animais, criando rimas e mantendo o ritmo das frases que não têm um sentido lógico. Reiventando assim os bem humorados e cadenciados “provérbios” de Queneau.

3.1.5 Expressões idiomáticas

A tradução de expressões idiomáticas, assim como os trocadilhos, deve considerar além das questões do significado o fato de que o seu sentido só pode ser compreendido em uma dada cultura. Durante o processo de

tradução interlingual, uma expressão idiomática deve ser substituída por outra, para que o seu significado seja compreensível. A tradução de expressões idiomáticas assim como os trocadilhos, deve considerar além das questões do significado o fato de que o seu sentido só pode ser compreendido em uma dada cultura. Durante o processo de tradução interlingual, uma expressão idiomática deve ser substituída por outra, para que o seu significado seja compreensível. A tradução de expressões idiomáticas envolve muito mais que a simples troca de elementos lexicais e gramaticais. Neste processo que compreende a troca de um signo da língua de partida por um da língua de chegada, a frase da língua de partida deve ser substituída por uma outra que tenha o mesmo significado na cultura da língua de chegada. Esta substituição não considera os elementos linguísticos da frase, nem procura uma correspondência com as imagens que estão contidas nela, mas com o funcionamento da expressão. Procurando atingir a identidade expressiva entre a língua de partida e a de chegada, elementos linguísticos essenciais do texto na língua de partida são eliminados e substituídos por outros. Como pode ser observado na tradução de Calvino, o uso de expressões populares com o mesmo sentido é fundamental para manter o tom natural da conversação pretendido pelo autor. Nestes casos, a escolha classificada como domesticadora era essencial para não correr o risco de descaracterizar a marca do texto traduzido.

Fr	<i>Pour être verni, vous êtes verni: vous tombez tout de suite sur la personne adéquate.</i>	p.77
Pt	Se é para ter sorte, o senhor tem sorte: cai logo na pessoa adequada.	
It	<i>Lei è nato con la camicia: trova la persona giusta al posto giusto.</i>	p. 67
Pt	O senhor tem sorte: encontra a pessoa certa no lugar certo.	

Fr	<i>Répondre sur-le-champ</i>	p. 226
Pt	Responder na hora	
It	<i>Rispondere lì per lì</i>	p. 212
Pt	Responder ali ali	

Fr	<i>Après tout, je me suis débrouillé comme ça jusqu'à ce jour.</i>	p. 239
Pt	Afinal, eu me virei assim até hoje.	
It	<i>Tutto sommato me la sono cavata da me finadesso</i>	p. 225
Pt	Afinal de contas me virei sozinho até agora.	

Para traduzir estes casos, Calvino usou expressões em italiano, que reproduzem o sentido metafórico das expressões em francês, mantendo a ideia principal da frase, sem no entanto repetir a forma, já que não há em italiano uma expressão com os mesmos componentes sintáticos e semânticos que reproduzam o seu significado. Mesmo se tratando de expressões bem populares fica evidente, como afirma Umberto Eco, que

uma tradução não diz respeito apenas a uma passagem entre duas línguas, mas entre duas culturas, ou duas enciclopédias. Um tradutor não deve levar em conta somente as regras estritamente linguísticas, mas também os elementos culturais, no sentido mais amplo do termo. (ECO, 2007, p. 190).

Fr	<i>Vous les intriguez</i>	p. 241
Pt	O senhor os intriga.	
It	<i>Lei mette pulci nell'orecchio</i>	p. 227
Pt	O senhor põe pulgas na orelha.	

Neste caso em particular, Calvino escolheu uma expressão idiomática em italiano para traduzir o verbo *intriguer* (intrigar) que não é uma expressão idiomática em francês. Compensando as expressões em francês que não têm equivalentes em italiano, ele recria o texto usando uma expressão que também é usada em francês: “*mettre la puce à l'oreille*”, respeitando o tom do autor.

3.1.6 Gírias

No que se refere à tradução de expressões populares, Calvino procura restabelecer o mesmo tipo de linguagem utilizando expressões análo-

gas, mas tipicamente italianas. A opção pela domesticação do texto neste aspecto é uma imposição da diferença linguística, pois a tradução literal destituiria as expressões de sentido, sendo necessária a transposição para a linguagem italiana de uso popular para que o sentido não se perca.

Fr	It	Pt
casse-pieds (p. 20)	rompiballe (p. 10)	praga / chato
On s'en fout (p. 21)	me ne frego (p. 11)	não importa / nem ligo
emmerdements (p.50)	rotture di scatole (p. 39)	chateações
cloches (p. 88)	massa di vagabondi (p.76)	otários / vadios
foutaises (p. 177)	bischerate (p. 166)	bobagens / besteiras
vexé (p. 210)	mordendosi la lingua (p.195)	irritado / envergonhado
s'amène (p. 220)	farsi viva (p. 205)	aparece / se mostra
entre les deux (p. 224)	mezzo e mezzo (p. 210)	entre os dois / meio a meio

Segundo Calvino, o “verdadeiro espírito do livro”⁹³ (2011, p. 268) consiste nas expressões da linguagem popular, e nesse sentido se percebe o esforço do tradutor na tentativa de restituir o tom da narrativa de Queneau, procurando usar termos e expressões igualmente populares em italiano.

Mesmo levando em consideração suas afirmações que justificam as estratégias adotadas para tornar a sua tradução um texto com o sentido ético de respeito ao estrangeiro, as escolhas de Calvino como tradutor podem ser questionadas sob diferentes perspectivas. Determinados termos são traduzidos com termos que não correspondem ao tom grotesco e ao mesmo tempo cômico dos diálogos, diminuindo a vulgaridade do texto original. Com isso, se perde um pouco do tom informal e desenvolto presente no original. Apesar das intenções do tradutor, nem

⁹³ “il vero spirito del libro” (CALVINO, Italo. *Nota del traduttore*. In: *I fiori blu*, 2011, p. 268).

sempre as características do texto são preservadas, há passagens em que provavelmente pela resistência de Calvino a incluir termos mais vulgares em sua literatura, as suas características de autor tenham se sobreposto ao trabalho de tradutor.

3.1.7 Marcas de oralidade

O uso da variação linguística, seja no nível do idioleto ou do dialeto, é um artifício muito explorado pelo escritor como recurso estilístico e narrativo, servindo a diversos objetivos dentro da obra. Ele pode servir, por exemplo, para caracterizar a linguagem de um personagem, estabelecer a relação do personagem com o ambiente e marcar a distância entre autor, personagem e leitor. Na introdução à sua tradução de *Exercices de style*, Umberto Eco observa que o francês de Queneau “reflete uma civilização e remete a um contexto social”⁹⁴ (ECO, 1983, p. XVI). De maneira geral o texto do escritor utiliza a língua francesa falada pelas camadas populares que vivem na periferia de Paris, sem os registros do francês culto. O propósito de Queneau é usar a língua oral como fala escrita, ou seja, transpor a língua da oralidade para o texto literário, transcrevendo a ortografia desta língua naturalmente falada, sem levar em consideração as regras oficiais do francês. De acordo com as observações de Cappello em seu estudo sobre o uso da *ortograf fonétik*,

Em Queneau esta faculdade de escutar, que às vezes toma forma de uma transcrição pseudo-fonética da língua falada, além de efeito cômico tem valor de programa poético. Como Rabelais, Queneau introduz em seus romances os sons e os ritmos da língua francesa tal como se fala e se entende todos os dias, nos momentos mais ordinários da vida cotidiana, a fim de conferir uma espécie de dignidade literária à expressão mais direta e natural das pessoas comuns. Trata-se portanto de uma operação essencial para poder acolher no universo do romance uma multipli-

⁹⁴ “rispecchia una civiltà e rinvia a un contesto sociale.” (ECO, Umberto. *Introduzione in Esercizi di Stile*, Turim: Einaudi, 1983).

cidade de vozes e de olhares sobre um mundo que o escritor se diverte pintando com cores de festa.⁹⁵ (CAPPELLO, 2007, p. 168).

Em francês um mesmo som é representado por diversas grafias diferentes e há um grande número de palavras homófonas que podem ser distinguidas apenas pela ortografia, situação que se presta muito para a formulação de trocadilhos e jogos de palavras. Palavras com pronúncia idêntica, mas com sentido diferente só podem ser identificadas pelo contexto ou, isoladamente, pela escrita. O uso de variação linguística é um recurso usado pelo autor que procura uma aproximação com a realidade, reproduzindo o dialeto e os níveis da fala das camadas sociais que quer representar.

A variação dialetal já encontra algumas barreiras no seu próprio sistema literário e naturalmente isso também acontece no sistema da literatura traduzida, acrescentando-se aí a questão de como traduzir essa linguagem não padronizada. A discussão sobre a tradução dos dialetos literários é, portanto, central para os Estudos da Tradução, pois evidencia mais claramente a postura do tradutor frente ao texto de partida, seja ela de provocar algum tipo de tensão linguística também no texto traduzido ou de homogeneizar esses diferentes níveis linguísticos, reduzindo tudo ao uso da língua padrão. A linguagem empregada por Queneau em suas obras é baseada principalmente no dialeto de Paris, que é mais utilizado nos diálogos dos personagens, aparecendo eventualmente em algumas passagens narrativas, sendo identificado por meio de desvios no vocabulário, na gramática e na pronúncia em relação ao francês padrão. Na realidade, as marcas dialetais são menos frequentes no fluxo da narrativa do que nos diálogos e a marcação fonética causa um certo incômodo para o leitor, que deve forçosamente se adaptar à leitura de um código com o

⁹⁵ “Chez Queneau cette faculté d’écoute, qui prend parfois la forme d’une transcription pseudo-phonétique du parlé, au-delà de l’effêt comique qu’elle déclanche, a un valeur de programme poétique: sous l’égide de Rabelais, l’écrivain introduit dans ses romans les sons e les rythmes de la langue française telle qu’on la parle et on l’entend tous les jours dans les moments les plus ordinaires de la vie quotidienne, afin de conférer une sorte de dignité littéraire à l’expression la plus directe et naturelle des gens communs. Il s’agit donc d’une operation essentielle pour pouvoir accueillir dans l’univers du roman une multiplicité de voix e de regards sur un monde que l’écrivain s’amuse à peindre avec les couleurs de la fête.” (CAPPELLO, Sergio. *Les années parisiennes d’Italo Calvino, 1964-1980: Sous le signe de Raymond Queneau*. Paris: Presses Paris Sorbonne, 2007, p. 168).

qual não está familiarizado. Na tradução italiana este dialeto parisiense foi substituído por uma linguagem igualmente popular que pretende provocar efeitos semelhantes no leitor.

Reforça-se com isso a ideia de que a questão do uso do dialeto na obra literária e a discussão sobre como deve ser traduzido são um dos pontos-chaves dentro da literatura comparada e dos Estudos da Tradução. As possibilidades mais notadas são a tradução do dialeto estrangeiro por um dialeto da cultura de chegada e a proposta de empregar características selecionadas de uma variante de uso comum em relação à língua padrão. Essa estratégia propõe uma tensão linguística no texto traduzido sem forçar uma identificação local e cultural diferente da que aparece no texto de partida. Além disso, tanto no texto de partida como no texto traduzido, o efeito geral do dialeto parece derivar não do uso isolado de alguns desvios da língua padrão, mas sim da combinação dessas várias marcações que, mesmo não correspondendo na tradução ponto por ponto aos mesmos desvios do texto de partida, é capaz de captar as conotações implicadas pela pluralidade linguística. Essas escolhas são o resultado de sucessivos movimentos de negociação, de acordo com Umberto Eco, para o qual contribuem vários aspectos, como a pressão das convenções literárias da cultura de chegada, a imbricação entre forma e conteúdo na escrita autoral, a inscrição temporal do texto de partida, entre outros. Todos esses aspectos colocam o tradutor num ponto a partir do qual devem decidir, entre as várias alternativas possíveis, quais elementos deve privilegiar e quais desprezar na sua tradução. Embora tenha escolhido excluir determinadas passagens, provavelmente pela dificuldade de encontrar termos adequados para manter a integridade do texto, Calvino conserva as expressões que funcionam como refrão, certamente em razão da importância estrutural que têm. É o caso das expressões que se repetem sempre como no original, destacadas a seguir:

Fr	<i>Pour y considerer, un tantinet soit peu, la situation historique.</i>	p.13,67,104,276
Pt	Para aí considerar, um momentinho que seja, a situação histórica.	
It	<i>Per considerare un momentino la situazione storica.</i>	p. 3,57,93, 262
Pt	Para considerar um momentinho a situação histórica.	

Fr	<i>Camp de campagne pour les campeurs.</i>	p. 20
Pt	Campo de camping para os campistas.	
It	<i>Campo da campinghe per campisti.</i>	p. 10
Pt	Campo de câmpingue para campistas.	

Queneau emprega a palavra *campagne*, que não existe em francês-para mencionar o *camping*, reproduzindo a pronúncia dos franceses. Na tradução, Calvino emprega o mesmo artifício, usando a palavra *campinghe* que reproduz a pronúncia italiana para *camping*.

O mesmo cuidado, no entanto, não aparece na tradução de palavras recorrentes, às quais é dada uma solução diferente a cada vez que aparecem no texto. Calvino não mantém a mesma grafia para uma determinada palavra do texto de Queneau, como por exemplo, *voiture* (automóvel), que aparece várias vezes com a grafia que reproduz a fala como *houature*. Para traduzir o termo, a palavra é designada de diferentes maneiras em italiano, na maioria das vezes o termo é traduzido como *macchina* ou *vettura*. Em dois casos em particular Calvino traduz de forma especial, usa *màkkine* (2011, p. 35), reproduzindo a pronúncia italiana para a palavra *macchina* no plural e *novauto* (2011, p. 50) para traduzir *nouvelle houature* (2010, p. 60).

Para caracterizar o período histórico em que parte da história se desenvolve, nas passagens que se referem ao Duque, Queneau usa alguns termos arcaicos. Quando os personagens principais afinal se encontram, a partir do capítulo XVII, marcando a diferença de época da vida do Duque e de Cidrolin, Queneau usa três formas diferentes para o plural de *cheval* (cavalo): *chevaus*, *chevals* e a usual *chevaux* (cavalos). Na Idade Média as regras de ortografia ainda não tinham sido fixadas na França, por isso encontravam-se diferentes grafias para a mesma palavra. As formas *chevals* e *chevaus* dão conta do estágio de evolução da palavra latina *caballus*. Para traduzir, Calvino usa alguns termos com conotação medieval – *destrieri* (ginetes), *corsieri* (corcéis), *palafreni* (palafreiros) e *cavalli* (cavalos). No entanto, o uso das palavras é aleatório e não se atém à especificidade do seu emprego no texto. Segundo Berman, trata-se de uma adaptação em que o texto toma uma forma sincrética, na medida em que o tradutor traduz às vezes literalmente e às vezes livremente.

O sincretismo é típico da tradução adaptadora e se vale, em geral, de exigências ao mesmo tempo lite-

rárias (elegância, etc.) e puramente linguísticas, em que a não correspondência das estruturas formais das duas línguas obriga todo um trabalho de reformulação (2007, p. 36).

3.1.8 Pontuação

Para restituir o tom característico do romance, especial atenção deve ser dada pelo tradutor aos aspectos relativos à oralidade e para isso, às vezes, Calvino muda a pontuação aumentando o ritmo destacado das frases. Substituindo as conjunções por pontos, o ritmo do texto é acentuado, dando mais cadência ao texto em italiano. Como no exemplo abaixo, onde o período é subdividido pela pontuação em mais orações do que no texto francês.

Fr	<i>Délivré, Cidrolin fut aperçu par les deux gendres qui avaient finit de garer leur houatures et qui ne purent faire mine de rien. Ils le saluèrent avec une bonhomie protectrice.</i>	p. 113
Pt	Liberado, Cidrolin foi avistado pelos dois genros que tinham acabado de estacionar seus carros e que não puderam fingir que não era com eles. Cumprimentaram-no com uma bonomia protetora.	
It	<i>Rimasto solo, Cidrolin fu scorto dai due generi reduci dal parcheggioamento. Far finta di niente non potevano: lo salutarono con bonomia protettiva.</i>	p. 103
Pt	Ficando sozinho, Cidrolin foi percebido pelos dois genros sobreviventes do estacionamento. Fingir que nada estava acontecendo não podiam: o cumprimentaram com uma bonomia protetora.	

Calvino dá mais ênfase ao que é dito com a inclusão de dois pontos no período. Outras vezes, nas passagens em que são usadas várias palavras sugerindo um acúmulo de coisas ou situações, elimina as vírgulas acentuando o caráter cumulativo da frase:

Fr	<i>Un homme fut projeté sur la table, la débarrassant des cartes, tapis, verres, bouteille, cendrier.</i>	p. 249
Pt	Um homem foi projetado sobre a mesa, livrando-a das cartas, tapete, copos, garrafa, cinzeiro.	
It	<i>Un uomo fu scaraventato sul tavolo, sparecchiandolo di carte tappeto verde bicchieri bottiglia portacenere.</i>	p. 235
Pt	Um homem foi atirado sobre a mesa, livrando-a de cartas tapete verde copos garrafa cinzeiro.	

No exemplo abaixo, além da supressão das vírgulas, a tradução substitui ainda o ponto e vírgula por um ponto final, dividindo o período em dois:

Fr	<i>Toussant, frissonnant, bouillant, il se leva; trébouchant, vacillant, chancelant, il sortit de sa cabine.</i>	p. 216
Pt	Tossindo, tremendo, fervendo, ele se levantou; tropeçando, vacilando, cambaleando, saiu de sua cabine.	
It	<i>Tossendo rabbrivendo bollendo, Cidrolin s'alzò. Incespicando vacillando barcollando, uscì dalla cabina.</i>	p. 201
Pt	Tossindo tremendo fervendo, Cidrolin se levantou. Tropeçando vacilando cambaleando, saiu da cabine.	

Frequentemente Calvino usa estes recursos, fragmentando a estrutura sintática da frase para causar maior efeito e dar mais peso às afirmações.

3.1.9 Obscenidades

Em *I fiori blu*, especialmente em relação aos palavrões e às alusões eróticas, a estratégia utilizada é de uma certa neutralização. Calvino utiliza um italiano mais padronizado, evitando os palavrões e os impropérios que Queneau utiliza sem cerimônia. As passagens mais vulgares são substituídas por expressões mais brandas, evitando a tradução literal do palavrão, descaracterizando de certa forma o texto de partida marcado pelo uso de expressões bem mais vulgares. A evidência mais marcante deste abrandamento talvez seja a fala recorrente de Cidrolin, insatisfeito ao final de cada refeição, “*encore un de foutu*” (mais uma perda).

Calvino traduz como “*anche questa l’ho in quel posto*” (esta também vai para aquele lugar), usando uma expressão em italiano que insinua o que é dito explicitamente em francês. Embora em seu comentário na “Nota do tradutor”, como para desculpar-se, considere mais vulgares as expressões que utiliza em italiano.

O que chama a atenção é o uso da palavra bastante vulgar *foutre*, com todas as suas conotações, já marcada por Calvino como um problema para a tradução de Queneau, na carta que escreveu a Quadri quando este fazia a tradução de *Sally Mara*, recomendando que essa palavra fosse sempre mantida em francês.

Fr	<i>Qu’est-ce que ça peut vous foutre?</i>	p. 243
Pt	O que é que você tem a ver com isso?	
It	<i>Che ci avete da ficcare el becco?</i>	p. 228
Pt	O que você tem que meter bico nisso?	

Mesmo considerando que em francês o significado de *foutre* tenha sido amenizado pelas conotações do uso do termo, em *I fiori blu* a opção para traduzir as frases que utilizam a expressão é sempre o uso de uma expressão bem mais amena. Poderia ser utilizada a palavra em italiano que corresponde exatamente ao termo utilizado por Queneau e que também em italiano, como em português, tem as mesmas conotações: incomodar, enganar, prejudicar, chatear, se dar mal.

Fr	<i>qui était lui aussi porté sur la chose, à preuve que j’ai soixante-douze cousins illégitimes</i>	p. 77
Pt	ele que também era dado àquilo, tanto que eu tenho setenta e dois primos ilegítimos	
It	<i>zoppicava anche lui da quel piede, e così è andata che ho per lo meno settanta due cugini illegitime</i>	p. 67
Pt	ele também mancava daquele pé e assim é que eu tenho pelo menos setenta e dois primos ilegítimos.	

Na passagem destacada acima, para traduzir a expressão que no texto alude obviamente à tendência para a prática sexual, Calvino usa uma

expressão metafórica, indicando semelhança de comportamento, num circunlóquio que não se refere diretamente “àquilo”.

Para corresponder ao mesmo nível de registro do texto francês, a tradução deveria usar uma série de expressões ridículas, cômicas e bastante grosseiras, que Calvino evita, resistindo ao abaixamento de registro de sua linguagem literária que usualmente não utiliza termos vulgares. Pelo contrário, a linguagem literária de Calvino nunca recorre à vulgaridade, sendo caracterizada pela clareza, elegância e correção. A propósito, em uma observação que faz no já mencionado prefácio para *A trilha dos ninhos de aranha*, justifica as passagens de sexo e violência do primeiro romance que escreveu como sinais da época literária que se confundem com a juventude do autor. Afirmando: “A exacerbação dos temas da violência e do sexo acaba por parecer ingênua e intencional (que para o autor esses eram temas externos e provisórios, prova-o a sequência de sua obra)” (CALVINO, 2004, p. 9).

Ao contrário do cuidado que teve ao organizar o volume sobre as fábulas italianas que reescreveu dos dialetos para o italiano, quando considerou que “cada operação de ‘renúncia’ estilística, de redução ao essencial, é um ato de moralidade literária” (CALVINO, 2006, p. 23), em *I fiori blu* Calvino se apropria do texto, muitas vezes domesticando Queneau. Em determinados casos, algumas afirmações são transpostas para o italiano com frases absolutamente diferentes do texto original caracterizadas por expressões de uso corrente na linguagem popular da Itália.

Fr	<i>(elle n’assure pas qu’elle est vierge)</i>	p. 37
Pt	(ela não garante que é virgem)	
It	<i>ha salvaguardato la sua purezza canadese (la verginità è un altro discorso)</i>	p. 27
Pt	salvaguardou a sua pureza canadense (a virgindade é um outro discurso)	

Na tradução da passagem do texto que alude às *Mil e uma noites*, quando Cidrolin pede à Lalice que lhe conte uma história, se observa também a inclusão de expressões italianas bem populares inseridas livremente no diálogo:

Fr	- <i>Pour vous aider a faire dodo?</i> - <i>Si je m'assoupi, vous vous arrêtez et vous recommencez une autre fois.</i> - <i>Vous n'êtes pas encourageant.</i>	p. 160
Pt	- Para ajudar você a fazer nana? - Se eu me adormentar, você para e recomeça outra vez. - Você não é nada encorajador.	
It	- <i>Vuole la ninna nanna?</i> - <i>Se m'assopisco, si fermi e ricominci da capo.</i> - <i>Bella prospettiva.</i>	p. 148
Pt	- Quer o nana nenê? - Se me adormentar, pare e recomece do princípio. - Bela perspectiva.	

Impondo seu estilo, Calvino reinventa, admitindo conscientemente ser esse o único modo de ser fiel a um texto deste tipo. Essa escolha, na verdade, é o que alguns teóricos definem como o único modo possível de traduzir um texto poético, intraduzível por definição. Haroldo de Campos diante da preocupação com o problema levantado pela concepção tradicional da intraduzibilidade, da impossibilidade da tradução, para reverter esta negação radical coloca a possibilidade da *recriação* de textos poéticos. Cria o conceito de *isomorfismo*, segundo o qual original e tradução, autônomos como informação estética, são diferentes como linguagem, mas estão ligados numa “relação de isomorfia” (CAMPOS, 1992, p. 34) e como corpos isomorfos integram o mesmo sistema. A *transcrição poética*, ainda de acordo com Haroldo de Campos, é o termo adequado para tratar da tradução de textos poéticos, considerando a tradução não como cópia ou reprodução, mas como produção da diferença. Em sentido inverso ao da ideia tradicional de que quanto mais difícil e elaborado o texto poético mais se acentuaria a impossibilidade da tradução, Campos observa que “quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação”. (CAMPOS, 1992, p. 35). Para ele, o critério de dificuldade constitui justamente a condição de possibilidade do ato de traduzir como *recriação*. Deste ponto de vista, traduzir o complexo romance de Queneau, seria sempre uma possibilidade maior de recriação e foi este desafio que atraiu Calvino. Ao ler o romance, pensou: “É intraduzível!” (2011, p. 265). Esta aparente

impossibilidade o levou a se interessar pela versão italiana do texto e foi assim que decidiu tentar.

Diante da noção de tradução criativa, a separação entre poesia e prosa deixa de ser relevante. A tradução de um texto poético da língua de partida para a língua de chegada implica a noção de que um sistema de códigos linguísticos precisa ser decodificado para que leitores que possuem outros códigos linguísticos possam ter acesso a ele. Para isso é necessário uma leitura profunda que interprete os sentidos e os múltiplos recursos estilísticos e de linguagem que o criador literário utiliza e que devem ser respeitados na tradução. Traduzir literatura requer antes de tudo leitura e interpretação.

Para Roman Jakobson a função poética de um texto deve ser considerada sempre que se trate de informação estética, onde as equações verbais que transmitem uma significação própria são o princípio constitutivo do texto. Como afirma, “o trocadilho ou a paronomásia, reina sobre a arte poética: quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia por definição é intraduzível. Só é possível a *transposição criativa* de uma forma poética a outra” (JAKOBSON, 1971, p. 72, grifo nosso).

Calvino define a sua versão italiana do romance como *tradução inventiva*, usando um adjetivo que marca a natureza do seu trabalho, explicando assim a estratégia adotada na tradução. Ao entender o espírito do livro, toma a liberdade de *reinventar* o texto, revelando a total visibilidade do tradutor que, como se viu nos exemplos analisados anteriormente, coloca uma marca própria no texto que elabora.

Na verdade, os três autores estão tratando do mesmo problema: o dogma da intraduzibilidade do texto poético. Em diferentes articulações, os três afirmam a possibilidade da operação de traduzir, desde que vista como *transposição criativa*, de acordo com Jakobson; *transcrição* e *recriação*, na concepção de Haroldo de Campos e *invenção* ou *reinvenção*, conforme Calvino.

3.1.10 Referências culturais

As palavras que designam particularidades culturais da França, constituem uma outra dificuldade muito frequente para a tradução do romance. Nas palavras definidas como referências culturais, se incluem nomes de coisas e lugares tipicamente franceses que remetem a uma realidade não familiar para um italiano. A mais destacada delas é a referência ao *pernod*, a marca popularizada como nome da bebida feita com essência de

funcho, muito consumida na França – o *pastis*. Este aspecto foi analisado também pelo linguista russo Roman Jakobson em 1959, contestando a teoria de Bertrand Russel, segundo o qual ninguém é capaz de compreender a fundo o significado de uma palavra se não teve uma experiência direta com o objeto que esta designa. Segundo Jakobson o contato direto não é necessário, basta compreender o significado semiótico do termo:

O melhor e mais simples argumento contra aqueles que atribuem o sentido não ao signo, mas à coisa em si, seria argumentar que ninguém jamais provou nem sentiu o cheiro do sentido de queijo ou de maçã. Não existe significado sem signo, ou seja, nem se pode deduzir o significado da palavra queijo de um conhecimento não linguístico da mussarela ou do provolone, sem a ajuda do código linguístico. É necessário recorrer a uma série de signos linguísticos, se se quer compreender uma palavra nova. (JAKOBSON, 1971, p. 56-57)

Na base desta teoria, Jakobson consciente da dificuldade de encontrar nas várias línguas uma equivalência absoluta a termos dialetais e populares, considera que a coisa mais importante seja conseguir comunicar o significado, mesmo utilizando códigos linguísticos e, portanto, significantes diferentes.

Quando ocorrem referências à comida e à bebida tipicamente francesas mencionadas no texto, como é o caso de *l'essence de fenouil* – a essência de funcho que aparece logo nos diálogos do primeiro capítulo, sendo mencionada muitas vezes ao longo do texto, a explicitação aparece:

Fr	<i>De l'essence de fenouil, avec de l'eau plate.</i>	p. 19
Pt	Essência de funcho com água natural.	
It	<i>Quella bevanda alcolica che se ottiene dalla fermentazione dell'essenza dei finocchio, e viene versata nel bicchiere in piccola dose e poi diluita con acqua naturale.</i>	p. 9
Pt	Aquela bebida alcoólica que se obtém pela fermentação da essência de funcho e é servida no copo em pequena dose e depois diluída com água natural.	

Fr	<i>Liqueur ecphractique, de l'essence de fenouil, par exemple.</i>	p. 32
Pt	Licor ecfrático, da essência de funcho, por exemplo.	
It	<i>Liquore effrático, per esempio, quello che si ricava dalla fermentazione dell'essenza di finocchio.</i>	p. 22
Pt	Licor ecfrático, por exemplo, o que se extrai da fermentação da essência de funcho.	

Para Berman a tradução parafrásica ou explicativa é um modo de clarificação (2007, p. 51), e o alongamento é uma consequência desta tendência, que exige um alongamento, um desdobramento do que está no original. As explicações tornam a obra mais clara, talvez, mas na realidade obscurecem seu modo próprio de clareza e afetam seu ritmo.

Paul Ricoeur considera que

a tarefa do tradutor não vai da palavra à frase, ao texto, ao conjunto cultural, mas ao contrário: impregnando-se por vastas leituras do espírito de uma cultura, o tradutor desce novamente do texto à frase e à palavra. (RICOEUR, 2011, p. 61).

Para Ricoeur a felicidade pontual de traduzir, numa determinada circunstância, implica a aceitação de uma perda: a conscientização de que o desejo de uma tradução perfeita precisa ser abandonado, pois não há um absoluto linguístico que anule a diferença entre o próprio e o estrangeiro. A língua é uma manifestação cultural específica de cada país, com peculiaridades que caracterizam cada região, comunidade ou indivíduo e sendo assim, no processo de tradução de uma língua para outra, não há como transportar tais características sem perdas. As diferenças linguísticas entre a língua de partida e a língua de chegada acarretam certas perdas, principalmente quando se trata das falas dos personagens.

Essas variantes são denominadas idioletos, dialetos, registros, estilos e modos que irão definir os traços de língua que correspondem a certas categorias de contexto ou situação. Catford coloca essas variantes de língua dentro de duas classes: uma permanente e a outra transitória. É dentro da classificação com características permanentes que encontramos o dialeto ou dialeto geográfico e o idioleto que estão relacionados

com a proveniência ou as filiações de quem fala, que segundo Catford é uma variante de língua relacionada com a identidade pessoal de quem fala, e pode ser utilizada pelo escritor na construção da identidade de seu personagem. Catford comenta o uso do idioleto nesta situação: “num romance, traços idioletais na fala de um personagem podem ser explorados no enredo [...] estes traços podem servir para identificar a personagem”. (CATFORD, 1980, p. 96). Justamente é o que observamos no caso da fala recorrente de Cidrolin, o personagem popular do romance de Queneau, caracterizado pela expressão “*encore un de foutu*”, dita para expressar sua insatisfação ao final de cada refeição. Catford propõe que o tradutor procure equivalentes dos traços idioletais dos personagens na língua de chegada. Para traduzir a fala recorrente do personagem, Calvino utiliza a expressão italiana bastante popular “*anche questa l’ho in quel posto*”, que é repetida várias vezes ao longo do texto. Essa procura de equivalência pode acontecer em vários níveis, mas o primordial é conseguir captar o significado dentro dessas semelhanças.

3.1.11 Citações literárias

Ao reinventar o texto, Calvino mantém algumas expressões em francês, num caminho híbrido entre estrangeirização e domesticação. Esta é uma estratégia que utiliza, por exemplo, quando são mencionados no livro trechos de consagrados autores da literatura francesa. Em alguns casos as citações são mantidas em francês e a explicitação da autoria, que não seria óbvia para o leitor italiano como supostamente deve ser para o leitor francês, é acrescentada. Nestas passagens Calvino parece ter ficado como o professor Uzzi-Tuzzi, seu personagem de *Se um viajante numa noite de inverno*,

dividido entre, de um lado, a necessidade de intervir com suas luzes interpretativas para ajudar o texto a explicitar a multiplicidade de seus significados e, de outro, a consciência de que toda interpretação exerce sobre o texto uma violência e uma opinião. (CALVINO, 1990b, p. 75)

Nesse trecho destacado do romance de Calvino, o autor faz notar a dificuldade de traduzir adequadamente um texto – a intraduzibilidade, à qual tantas vezes se refere, como foi visto em seus ensaios – lembrando

que o tradutor deve estar atento à manutenção das características próprias do texto e, portanto, à preservação das referências culturais nele contidas.

As passagens destacadas a seguir exemplificam estes casos:

Fr	<i>C'est a vous que ce discours s'adresse, dit le passant à Cidrolin.</i>	p. 76
Pt	É a você que esse discurso se dirige, diz o passante a Cidrolin.	
It	<i>C'est a vous, s'il vous plaît, que ce discours s'adresse, - dice il passante a Cidrolin, citando Molière, Le Misanthrope, atto I scena II.</i>	p. 66
Pt	É a você, por favor, que esse discurso se dirige, - diz o passante a Cidrolin, citando Molière, O Misanthropo, ato I cena II.	

No cuidado para manter a referência cultural o tradutor recorre a uma informação explicativa acrescentada no corpo do texto. Aqui a explicitação de Calvino, indicando o autor, o ato e a cena da peça, situa o leitor na obra de Molière, provavelmente por supor que o leitor italiano não associaria o trecho citado ao seu autor, com a mesma facilidade que o leitor francês.

Fr	<i>Mon Automne éternel, ô ma saison mentale.</i>	p. 165
Pt	Meu eterno outono, oh minha estação mental.	
It	<i>Mon Automne éternel, ô ma saison mentale.</i>	p. 154
Pt	Meu eterno outono, oh minha estação mental.	

Em outros casos o tradutor opta por manter a citação tal como aparece no original. Como no exemplo acima, onde é citado um verso que identificamos como sendo um fragmento do poema “*Signe*” de Guillaume Appollinaire, mantido em francês na tradução, sem que haja a explicitação da autoria. No texto de Queneau há uma insinuação de que se trata de poesia, na pergunta que Cidrolin dirige ao passante, que Calvino traduziu como: “Não reconhece a métrica?”⁹⁶ (2010, p. 154).

O jogo metaliterário de Queneau com expressões francesas aproveita as palavras e os sons que criam ambiguidade e *nonsense*, forçando

⁹⁶ “Non riconosce il metro?” (CALVINO, *I fiori blu*, 2011, p. 154).

o leitor a estar permanentemente atento às suas insinuações para poder decifrá-las. A aparência de superficialidade esconde a possibilidade de uma leitura com significado mais profundo. Como no jogo de Queneau para aludir a Copérnico com a conhecida expressão “*Honni soit qui mal y pense*”, usada frequentemente com ironia para indicar más intenções ocultas, que dá a Calvino a oportunidade de traduzir jogando também com uma expressão bem conhecida em italiano.

Fr	<i>Copernic soit qui mal y pense, dit le duc distraitement.</i>	p. 151
Pt	Envergonhe-se quem vê mal nisso, diz o duque distraidamente.	
It	<i>Il diavolo fa le pentole ma non i Copernichi, disse il Duca, distratto.</i>	p. 140
Pt	O diabo faz as panelas mas não as tampas, disse o Duque, distraído.	

A tradução para o italiano opta por uma aproximação com o jogo sonoro entre os significantes, como no texto de partida, e não pelo sentido literal da expressão. O dito popular lembrado por Calvino “*Il diavolo fa le pentole ma non i coperchi*”, é utilizado na tradução modificando a última palavra – *Copernichi*, como fez Queneau modificando a primeira palavra do dito popular francês – *Copernic*. Substituindo o dito popular francês por um conhecido dito italiano, através de uma pequena modificação Calvino pôde também aludir a Copérnico (jogo, aliás, que fica perdido na tradução literal dos ditos populares para o português). Deste modo a tradução recupera o jogo proposto no texto de partida, que numa tradução literal estaria perdido para o leitor italiano.

3.1.12 Siglas

Uma particularidade da tradução em *I fiori blu* diz respeito aos casos de palavras criadas por Calvino para resolver o problema que aparece no texto de Queneau com a citação de siglas que designam entidades e instituições bem conhecidas entre os franceses, mas provavelmente desconhecidas dos italianos. Naturalmente as palavras derivadas de siglas, mencionadas no texto várias vezes e em diferentes situações, provavelmente não seriam entendidas pelo leitor italiano e exigiram do tradutor uma adaptação que permi-

tisse saber do que se tratava. A primeira sigla a ser referida é RATP – *Régie Autonome des Transports Parisiens* (Direção Autônoma dos Transportes Parisienses), a companhia responsável pelos transportes públicos em Paris.

Fr	<i>Lamélie et un ératépiste</i>	p. 48
Pt	Lamelie e um erratepista	
It	<i>Lamelie e un dipendente trasporti pubblici</i>	p. 38
Pt	Lamelie e um empregado dos transportes públicos	

Com a palavra ératépiste (erratepista – empregado da RATP) Que-neau se refere ao namorado da filha de Cidrolin, que é cobrador de ônibus em Paris. Calvino então, diante da dificuldade do leitor italiano de reconhecer a sigla, explicita a profissão do personagem.

Adiante, no diálogo em que o namorado da filha pergunta se poderiam viver na barça depois do casamento, diante da resposta negativa de Cidrolin aparece a sigla HLM que corresponde a *Habitation à Loyer Modéré* (Habitação a Custo Moderado), de uso corrente na França.

Fr	<i>Alors vous nous condamnez à l'achélème ?</i>	p. 78
Pt	Então o senhor nos condena à hagáeleeme?	
It	<i>Allora ci condanna alla bicamereservizi?</i>	p. 68
Pt	Então nos condena ao duaspeçaseserviço?	

O leitor italiano provavelmente não atribuiria nenhum significado à menção da sigla HLM, conhecida como *achélème* (hagáeleeme), que identifica o programa de habitação popular na França, cuja má qualidade associou à sigla uma conotação pejorativa. Diante dessa circunstância Calvino opta por descrever um imóvel popular, permitindo com esta estratégia que o leitor saiba do que está se tratando.

3.1.13 Polilinguismo

No início do romance, nos diálogos dos turistas que pedem informações a Cidrolin sobre o camping localizado perto da ancoragem da sua

barcaça aparecem referências a várias outras línguas. Misturando palavras em inglês, alemão e italiano, os turistas se expressam numa linguagem chamada por Queneau de “neo-babélico” (2010, p. 18), numa alusão ao mito bíblico da dificuldade de comunicação provocada pelo uso das diferentes línguas. Muitas alterações ortográficas foram feitas por Queneau para reproduzir com grafia francesa o som das palavras de outras línguas nestes diálogos. Para traduzir a escrita fonética das expressões estrangeiras, Calvino italianiza a grafia de tais expressões e para acentuar a estranheza do diálogo, toma a liberdade de introduzir até uma palavra em espanhol – *nosotros*, língua que originalmente não intervém no “neo-babélico” de Queneau.

Fr	It	Pt
<i>esquiouze euss</i> (p. 18)	<i>skiuzate euss</i> (p. 8)	<i>excuse us</i> /desculpe-nos
<i>wie sind lost</i> (p. 18)	<i>nosotros sind lost</i> (p. 8)	nós estamos perdidos
<i>campinghe? lontano?</i> (p. 19)	<i>campinghe? luén?</i> (p. 8)	camping? longe?
<i>iawohl</i> (p. 19)	<i>jawohl</i> (p. 9)	está certo
<i>wie sind arrivati</i> (p. 20)	<i>wie sind arrivés</i> (p. 10)	nós chegamos
<i>ouell</i> (p. 20)	<i>uell</i> (p. 10)	<i>well</i> / bem
<i>sanx</i> (p. 22)	<i>sanx</i> (p. 12)	<i>thanks</i> / obrigado
<i>à rivedertchi</i> (p. 22)	<i>arrivederci</i> (p.22)	até logo
<i>Onivati oder onivatipa?</i> (p.22)	<i>Cisivà o nosivapyou?</i> (p.12)	Vamos lá ou não vamos?
<i>Anda to the campus bicosie sie ize libre</i> (p. 22)	<i>Anda to the campus bicós sie iz lípera</i> (p. 12)	Vai ao camping porque ela é livre
<i>stripeutise</i> (p. 101)	<i>stripetís</i> (p. 90)	<i>strip-tease</i>
<i>guerle</i> (p. 183)	<i>gherl</i> (p.172)	<i>girl</i> / garota

Uma brincadeira sutil que pode ser notada na tradução de palavras estrangeiras em *I fiori blu* é a escolha de verter para o francês os eventuais termos italianos que aparecem nos diálogos com os turistas em *Les fleurs*

bleues. Calvino traduz a palavra *lontano* (longe) utilizada por Queneau em italiano (p. 19) com a palavra *luén* (p. 8), que reproduz a fonética do termo francês *loin* (longe). Quando Queneau escreve em italiano *arrivati* (p. 20) para dizer *chegamos* no passado composto, Calvino traduz utilizando a palavra *arrivés* (p. 10) em francês.

Para reproduzir elementos da poética de Queneau, preservando uma das características essenciais da sua obra, Calvino procura utilizar um italiano que corresponde à língua falada na Itália. Em alguns casos, como se viu, não foi possível encontrar equivalentes em razão de diferenças culturais, sociais, históricas e semânticas irreduzíveis entre a língua de partida e a de chegada. Neste mesmo sentido vai o discurso de George Steiner que afirma:

Todo modelo de comunicação é ao mesmo tempo um modelo de tradução, de transferência vertical ou horizontal de significado. Não existem duas épocas históricas, duas classes sociais, duas localidades que empreguem as palavras e a sintaxe para expressar exatamente o mesmo, para enviar sinais idênticos de juízo e hipótese. Nem dois seres humanos. Cada pessoa viva dispõe de duas fontes linguísticas: a de uso corrente que corresponde ao seu nível cultural e um dicionário privado, relacionado com o seu subconsciente e com suas memórias, na medida em que são suscetíveis de verbalização com o conjunto que compõe sua personalidade psicológica e semântica. (STEINER, 2005, p. 65)

Diante dessas dificuldades se poderia pensar que a transposição de um texto de uma língua para outra é uma tarefa praticamente impossível. Mas o que viabiliza o processo de tradução é justamente a aceitação das heterogeneidades linguísticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se a crítica toma a atitude de demolir uma versão em duas linhas, sem se dar conta de como as passagens mais difíceis e as características do estilo foram resolvidas, sem se perguntar se havia outras soluções e quais, então é melhor não dizer nada.

Italo Calvino

O estudo crítico do trabalho de Calvino como tradutor de Queneau constitui um elemento importante para perceber o alcance da tradução em seu percurso literário. Trata-se sem dúvida de um exemplo claro da estreita vinculação que a tradução e a própria obra literária apresentam em alguns casos, nutrindo a criação do escritor tradutor e servindo como uma forte referência para ele, coincidindo coma observação de Octavio Paz, que afirma: “tradução e criação são operações gêmeas. Por um lado, a tradução é indistinguível muitasvezes da criação; por outro há um incessante refluxo entre as duas, uma contínua e mútua fecundação”. (PAZ, 2009, p. 27). Paz coloca o processo de tradução no mesmo nível do processo de criação, afirmando que há uma estreita vinculação entre as duas atividades que vê como operações gêmeas.

Com a tradução de *Les fleurs bleues* Calvino se vê diante de temas com os quais tem grande afinidade, embora a linguagem na qual são apresentados seja muito diferente da sua. A tradução o leva a pensar a sua própria língua tanto gramaticalmente quanto estruturalmente, confrontando o próprio estilo com um totalmente diferente do seu. A leitura comparativa do texto de partida em contraste com o texto traduzido, mostrada nas páginas anteriores, coloca em evidência a natureza das tomadas de decisão de Calvino nas soluções encontradas para reescrever o texto, com aspectos históricos e culturais bem diferentes dos da sua cultura de origem. Na análise, é destacado o esforço de Calvino para restituir os jogos de palavras e os efeitos de estilo que caracterizam o texto de Queneau reinventando-os, para oferecer ao leitor italiano o caráter original do texto, apesar das diferenças entre os contextos sociolinguísticos e as tradições literárias francesas e italianas. Assim as citações em francês, de modo geral, foram mantidas como aparecem no texto de partida e algumas referências à cultura literária francesa, bem como a alguns hábitos tipicamente franceses,

foram explicitadas provocando uma tradução híbrida entre domesticação e estrangeirização.

Na tradução, Calvino procura dar conta do projeto de Queneau de inclusão do francês falado no romance, usando para isso elementos da língua falada na Itália. Procurando utilizar um italiano mais aberto aos recursos da língua falada, como fez com a tradução em italiano das fábulas italianas, cuja forma popular lhe dá a possibilidade de articular os registros expressivos que representam bem as diferentes classes sociais. Tomando sempre o cuidado de não descaracterizar a obra na qual o trabalho com o significante é essencial e faz parte da poética de Queneau e deve ser, na medida do possível, reproduzido em italiano. O que se observa é uma prática consciente de transformação. Sua tradução é ao mesmo tempo fiel e nova. É na acepção da palavra uma recriação. De modo geral a tradução de Calvino conserva os elementos essenciais – o humor, a ironia, a sátira, as alusões e as citações – reconstruindo as características da obra. As preferências e as exigências de Calvino em matéria narrativa e estilística transparecem claramente nas suas escolhas de tradução, valorizando a natureza própria do texto de Queneau. Em *I fiori blu* a tradução de Calvino consegue reproduzir o aspecto irônico do romance com que um grande número de fatos históricos citados são abordados. No exame do recorte de suas respectivas obras fica de alguma forma evidente que há convergência entre as bases conceituais e filosóficas dos dois escritores. Há convergência quanto ao método da escritura, a importância dada à ironia, à comichade, à exatidão e ao rigor matemático, mas se percebe também a diferença no que diz respeito ao estilo.

No processo de tradução, no sentido mais corrente, como operação de transferência de um texto de uma língua de partida para uma língua de chegada, o tradutor como leitor intermediário tem que levar em consideração o contexto cultural em que o texto foi produzido. Neste percurso, identificando as particularidades da cultura de origem do texto de partida, o tradutor precisa ir muito além de uma operação puramente linguística e deve promover uma verdadeira transposição cultural. As soluções encontradas para ultrapassar os limites culturais, e as dificuldades impostas por sons e jogos tão locais parecem objetivamente superadas na tradução de Calvino. O que aparece é um texto híbrido, entre uma tradução em parte fiel a Queneau e em parte um texto novo com a marca de Calvino, de acordo com a sua noção de tradução criativa. Na carta que escreve ao crítico Domenico D'Oria, sugerindo que faça uma crítica da tradução italiana de

Les fleurs bleues, Calvino adianta que na sua tradução há muita “contribuição de invenção ex-novo”. (CALVINO, 2001, p. 1443).

A tradução literária procura uma equivalência sintática e de sentido do texto a ser traduzido. Para que se construa o sentido do texto é necessário além do autor, um receptor que é o leitor e um terceiro agente – o tradutor, que age em primeiro lugar como receptor, para logo assumir o papel de emissor, transmitindo ao seu leitor o sentido do texto que construiu com sua leitura. Este é o processo de tradução relacionado aos textos literários, um processo que implica também, além dos aspectos linguísticos, a tradução dos aspectos culturais, históricos e até psicológicos que compõem o texto. Justamente o tipo de tradução requerido para traduzir o texto de Queneau, pois traduzir leva à necessidade de interpretar, como escreveu Calvino em *Palomar*:

O senhor Palomar pensa que toda tradução requer uma outra tradução, e assim por diante. [...] Contudo, sabe que não poderia sufocar em si a necessidade de traduzir, de passar de uma linguagem a outra, de uma figura concreta a palavras abstratas, de símbolos abstratos a experiências concretas, de tecer e tornar a tecer uma rede de analogias. Não interpretar é impossível, como é impossível abster-se de pensar. (CALVINO, 1994, p. 90).

O texto literário deve ser traduzido na sua complexidade de sistema e isto põe em crise uma série de lugares comuns do traduzir. A oralidade do texto escrito contradiz a habitual contraposição entre a palavra escrita e a palavra falada, mas é justamente o ritmo o traço de oralidade no texto escrito, a dimensão da subjetividade. Dadas as características do texto, igualmente importantes são a recusa da transparência e da fidelidade absoluta.

A linguagem do romance, com as deformações lexicais e a ortografia utilizadas por Queneau, tentando reproduzir a fonética da oralidade francesa, especialmente das pessoas que vivem na periferia de Paris, consistiu um problema considerável para o tradutor. Da mesma forma as figuras etimológicas, tanto que certas expressões e às vezes frases inteiras não puderam ser traduzidas, pois foi praticamente impossível para Calvino encontrar uma forma de transposição do neofrancês para o italiano.

Assim, as principais dificuldades com as quais Calvino se deparou na tradução de *Les fleurs bleues* dizem respeito ao léxico e particularmente à ortografia empregada, como ficou demonstrado no capítulo três, no qual tais aspectos foram analisados. A distinção entre a língua falada e a língua escrita não fica restrita à representação ortográfica, aparece também no registro, no nível das diferenças lexicais e sintáticas. Como observa Jean-Yves Pouilloux, a linguagem mais próxima da língua falada nos diálogos do romance é representada por

uma sintaxe não habitual na língua escrita e uma leveza mais próxima da conversação real – em que as frases quase nunca são terminadas, em que frequentemente faltam os verbos, em que o essencial não é dito, expresso, mas subentendido, sugerido pelo encontro das duas ou três pessoas que falam.⁹⁷ (POUILLOUX, 1991, p. 35).

Essas diferenças são notadas em todas as línguas, pois de modo geral a língua falada não obedece a concordância, a regência e a ordem, privilegiando a naturalidade e a expressividade, suprimindo às vezes letras, sílabas ou até palavras dispensáveis para o entendimento do que é dito.

A ideia de formalizar um diagnóstico exaustivo sobre o terreno da linguagem é impossível, pois uma análise gramatical e semântica de determinadas passagens mostra como os elementos formais se relacionam às vezes por derivação, analogia, semelhança, variação ou contraste. Neste caso, a fidelidade absoluta não é o procedimento técnico adequado para transmitir o espírito do texto. O tradutor toma uma atitude responsável quando se propõe estabelecer um equilíbrio de forças entre o texto de partida e o seu texto. O tradutor intérprete com sensibilidade cria uma situação de troca significativa e na situação ideal esta troca acontece sem perdas. A tradução falha quando elide, não compensa, quando não consegue restaurar a equidade, quando traduz reduzindo, diminuindo ou, na verdade, decide reproduzir totalmente apenas um entre os diversos aspec-

⁹⁷ “une syntaxe inhabituelle dans la langue écrite et une légèreté si proche de la conversation réelle – où les phrases ne se terminent presque jamais, où les verbes manquent souvent, où l’essentiel n’est pas dit, exprimé, mais sous-entendu, suggéré par la rencontre des deux ou trois personnes qui parlent”. (POUILLOUX, Jean-Yves. *Les fleurs bleues de Raymond Queneau*. Paris: Galimard, 1991, p. 35.)

tos do texto de partida e assim, altera, fragmenta a congruência interna, segundo suas próprias exigências. O que se observa em *I fiori blu* é que há uma certa discordância de estilo e psicológica, a truculência do autor do texto de partida não é reproduzida com a mesma intensidade pelo tradutor.

O francês é uma língua em que a ortografia está muito mais distante da representação fonética do que o italiano, os franceses têm consciência da diferença entre grafia e fonética, por isso a preocupação com a ortografia é muito mais presente para o francês do que para o italiano. Para o italiano que tem uma representação gráfica mais próxima da fonética, a impressão é de que se escreve como se fala e não há, portanto a mesma preocupação do francês com a ortografia. Na medida em que as normas da ortografia do italiano em geral são baseadas em exigências fonéticas onde não existem letras mudas, onde a maioria dos plurais termina com vogais e onde não há deformação dos fonemas, pode-se deduzir que foi difícil para Calvino transpor de maneira exatamente equivalente as expressões ou termos deste neofrancês para o italiano. O impacto causado sobre o leitor francês pelo uso da escrita fonética dificilmente poderá ser reproduzido sobre o leitor italiano.

Em função das diferenças entre os sistemas literários dos dois idiomas envolvidos, em alguns casos Calvino se obrigou a parafrasear ou adaptar os jogos de palavras contidos no texto. No entanto observa-se que em algumas passagens pontuais, houve o cuidado de procurar fazer uma transposição bem fiel, por exemplo, propondo uma espécie de transcrição fonética das consoantes duplas usadas no italiano. Mas o uso de transposições que tentam reproduzir com maior fidelidade as deformações que aparecem no texto, é apenas eventual. Sem manter a unificação da grafia criada por Queneau durante toda a extensão do texto, Calvino cria uma diferença entre o texto francês e a tradução do romance, que perde com isso parte de sua unidade e coerência. Se a tradução perfeita não é mais que um ideal formal, em alguns trechos a tradução de Calvino parece alcançar o limite do possível.

Traduzir Queneau leva Calvino a rever a sua própria língua em tremos gramaticais e estruturais e sobretudo a confrontar o próprio estilo com um completamente diferente do seu. Na tradução, Calvino se vê diante de temas com os quais tem grande afinidade, mas que são apresentados numa linguagem bem diferente da sua. Pela análise da tradução não só questões de tradução foram percebidas, mas também chama a atenção a relação entre estilos diferentes. Em seu texto, Queneau usa a força da

linguagem popular mesclada a paródias literárias e citações intertextuais, Calvino no entanto, tem um estilo que coloca a linguagem popular em segundo plano, procurando a clareza e a exatidão ao elaborar seus textos.

Se para a teoria dos polissistemas o que importa é a boa assimilação cultural do texto de chegada, esta adequação representa uma equivalência e as deformações que o texto de partida sofre com a tradução não têm a mesma importância que têm para Berman que atribui à equivalência o papel de evidenciar a estranheza e riqueza do texto estrangeiro. Calvino propõe uma noção de equivalência de acordo com uma noção própria de fidelidade. Ao afirmar “não sou um devoto de dicionários: o que conta para mim é a vitória da harmonia e da lógica interna da frase tomada em seu conjunto, ainda que isso se dê pela pequena violência que a fala tende a impor à regra”(2015, p. 52), ele indica que o tradutor precisa conhecer a língua e a cultura que lhe corresponde para que a tradução não seja apenas uma transposição idiomática do texto de partida, mas reproduza com propriedade as características particulares que conferem originalidade à obra. A leitura da tradução de Calvino mostra que em *I fiori blu*, apesar da supressão de determinados trechos ou expressões e da substituição de outros, o ritmo do texto de partida permanece, ao conservar uma sintaxe que não respeita regras. Para o escritor, traduzir, mesmo arriscando incorrer em alguns desvios léxicos é a melhor maneira de se aproximar do ritmo e dos achados da prosa do autor que lhe impressionou, pois como afirmou “traduzir é o mais absoluto sistema de leitura” (CALVINO, 2015, p. 71). Incluir um texto na categoria das obras que merecem ser traduzidas equivale a conferir-lhe uma dignidade imediata. O texto ganha prestígio em termos de seu contexto cultural e de seu público potencial. Para o texto de partida a relação com suas traduções, imitações, variantes temáticas e até com suas paródias é sempre proveitosa, pois é através delas que ele se perpetua.

A tradução propriamente dita, isto é, a interpretação dos signos verbais de uma língua por meio dos signos verbais de outra, é um caso particular e privilegiado do processo de comunicação entre os seres humanos. Todos os integrantes da espécie humana compartilham atributos que se manifestam nos enunciados verbais que podem ser captados e traduzidos. O modelo esquemático da tradução é o de uma mensagem proveniente de uma língua de partida que passa através de uma língua de chegada, depois de ter sofrido um processo de transformação. A dificuldade está no fato evidente de que uma língua é diferente da outra, e para que a mensagem

consiga passar é necessário esta transformação interpretativa, descrita como codificação e decodificação.

Ao pensar na dimensão ética de traduzir, sendo a tradução uma forma privilegiada de relação com o outro, imediatamente nos damos conta da importância de refletir sobre a tradução, das consequências desta teorização que se nutre de uma relação contínua com a atividade prática. A relação teoria-prática é a motivação de Calvino, que vê a importância da tradução seja como exercício estilístico, seja como veículo de circulação das experiências literárias. Sempre de acordo com Mounin, para quem “a comunicação pela tradução sem dúvida alguma nunca chega a estar verdadeiramente concluída, o que significa, ao mesmo tempo, que ela nunca chega a ser inexoravelmente impossível”. (MOUNIN, 1975, p. 252). Isto é, não há uma única e definitiva forma para a tradução, mas sim a possibilidade de tentar encontrar uma alternativa.

O texto de partida aqui analisado tem uma série de marcas associadas ao lugar e tempo em que foi escrito. O que Calvino escolheu foi um caminho intermediário entre duas atitudes extremas: a estrangeirização e a domesticação, às vezes mantendo as citações em francês, às vezes transpondo as referências culturais para o italiano. A estratégia de tradução utilizada por Calvino em *I fiori blu*, não só revela a absoluta visibilidade do tradutor, mas é também totalmente coerente com a sua poética e as suas reflexões sobre a língua que vão se consolidando justamente nos anos em que traduz Queneau.

Walter Benjamin em seu ensaio *A tarefa do tradutor* usa a metáfora do eco para definir o ofício do tradutor literário cuja tarefa, segundo o ensaísta, “consiste em encontrar na língua para a qual se traduz a intenção a partir da qual o eco do original é nela despertado [...] o eco é capaz de reproduzir na própria língua a ressonância de uma obra de língua estrangeira” (2010, p. 217). De acordo com a metáfora de Benjamin, para traduzir é necessário entender a intenção do texto, a partir da qual vai ser produzido na língua da tradução um eco do original. Para isso, o ponto de partida é a interpretação do texto a ser traduzido. Os tradicionais conceitos de fidelidade e liberdade vistos como tendências opostas ao longo do desenvolvimento das reflexões e dos estudos sobre a tradução, para Benjamin “parecem não servir mais para uma teoria que procura na tradução algo diferente da mera reprodução do sentido” (2010, p. 219-221). Para cumprir sua tarefa o tradutor deve levar em consideração ao mesmo tempo fidelidade e liberdade: “na tradução literalidade e liberdade devem

obrigatoriamente unir-se, sem tensões, na forma da versão interlinear” (BENJAMIN, 2010, p. 229).

Ao reescrever o texto de Queneau, Calvino marca sua presença através do eco de uma cultura diferente da de chegada. A adoção de uma estratégia em que a marca do tradutor é visível, reafirma a diferença que há entre o texto de partida e o texto de chegada, pois de acordo com Calvino, “quem lê literatura traduzida já sabe que está fazendo alguma coisa aproximativa”. (2009, p. 142). A relação entre língua e cultura aparece nas considerações de Calvino a respeito da intraduzibilidade da literatura em seu texto *Italiano, uma língua entre as outras línguas*. As diferenças irreduzíveis entre os textos de partida e de chegada, que fazem parte de sistemas literários de diferentes culturas, não permitem que o texto literário possa ser traduzido por completo. Nas considerações de Calvino, “A escritura literária consiste cada vez mais num aprofundamento no espírito mais específico da língua, o que a torna cada vez mais intraduzível”. (2009, p.142). Em consequência, ao ler literatura traduzida o leitor deve saber que o que está lendo é apenas uma aproximação.

As estratégias de criação literária que se referem à tradução criativa supõem um esforço suplementar para o tradutor e permitem considerar seu trabalho como uma operação de reescritura. Na sua tradução, Calvino se preocupa em manter a coerência com as temáticas de Queneau sem no entanto abrir mão da flexibilidade de traduzir, justamente para viabilizar a reescritura do texto. Esta é uma ideia compartilhada por vários outros autores, entre os quais Millôr Fernandes que, numa reflexão sobre a relação entre o texto de partida e o texto de chegada, escreveu no prefácio de uma tradução sua para uma obra de Shakespeare: “Não se pode traduzir sem ter o mais absoluto respeito pelo original e, paradoxalmente, sem o atrevimento ocasional de desrespeitar a letra do original exatamente para lhe captar melhor o espírito”. (FERNANDES, 2007, p. 6).

Para traduzir Queneau o tradutor não pode se limitar a traduzir o sentido geral do texto, precisa também reproduzir as características do estilo do autor. O problema inicial é determinar quais dessas características se devem à natureza do idioma e quais podem ser consideradas marcas específicas do estilo do autor. No texto há passagens que foram escritas justamente com o intuito de causar espanto no leitor e este efeito deve ser também causado no leitor da tradução. Na leitura das obras de Queneau fica claro o quanto sua linguagem é marcada, sofrendo transformações

ousadas, essas ousadias são uma marca do estilo do autor, que o tradutor deve tentar reproduzir de algum modo.

No romance *Les fleurs bleues*, Queneau utiliza um grande número de citações tiradas da literatura, mas também muitos gêneros da comunicação oral. Em seu texto aparecem não só obras consagradas na tradição literária da França como também provérbios e ditos populares. Queneau seleciona e retira de textos orais ou escritos pré-existentes, passagens, frases ou palavras que insere no texto com a sua marca ou, às vezes, exatamente como são. Parodiando estas passagens, deforma levemente o seu sentido, fazendo pequenas modificações com a simples substituição de uma palavra ou de um fonema. A possibilidade de identificar estas citações depende obviamente de que o leitor pertença ao mesmo contexto cultural do autor. Tal situação consiste num grande problema para o tradutor, que deve fazer os maiores esforços para não perder uma das principais características do texto, marcado pela riqueza semântica da sua intertextualidade. O estilo polivalente alia ao enredo de aventuras a crítica a teorias e conceitos surgidos dentro dos novos campos de conhecimento referidos ao longo da narrativa, como a linguística e a psicanálise. O texto entendido dentro de uma relação dialética com outros textos e localizado em um determinado contexto histórico deve ser visto como a principal unidade a ser trabalhada na tradução.

Calvino propõe uma tradução “inventiva” como o único modo de ser fiel ao texto de Queneau, dada a sua densidade cultural que requer soluções extremas para produzir o mesmo efeito na tradução. O tradutor tem uma responsabilidade moral, um compromisso ético com o texto original, mas tem o direito de alterar significativamente o texto no processo de tradução a fim de oferecer ao seu leitor um texto que esteja de acordo com as normas estilísticas e idiomáticas da língua de chegada. Neste caso, não se trata de um simples trabalho de tradução, trata-se de produzir um texto que provoque no leitor um efeito estético análogo ao produzido pelo texto de partida. A estratégia usada para traduzir as repetições de certas passagens do texto de partida é igualmente o emprego de repetições no texto de chegada, porém os elementos onomatopáicos são tratados de diferentes maneiras, chegando eventualmente a ser omitidos. No entanto, as expressões que funcionam como refrão, sendo repetidas ao longo do texto, são mantidas por Calvino de maneira constante, certamente em razão de sua importância estrutural. Em contrapartida, são introduzidas livremente modificações ortográficas ou neologismos não sugeridos no texto francês,

especialmente figuras aliterativas e paranomásticas, que Calvino insere mesmo quando não estão presentes no texto de partida.

Na tradução de Calvino acontecem negociações que não pretendem ser nem totalmente domesticadoras e nem estrangeirizadoras, a fórmula híbrida adotada para transpor o conjunto de marcas do texto apresenta soluções que permitem ao leitor a construção de significados. Como observa Umberto Eco,

a conclamada “fidelidade” das traduções não é um critério que leva à única tradução aceitável. A fidelidade é antes, a tendência a acreditar que a tradução é sempre possível se o texto fonte foi interpretado com apaixonada cumplicidade, é o empenho em identificar aquilo que, para nós, é o sentido profundo do texto e é a capacidade de negociar a cada instante a solução que nos parece mais justa. (2007, p. 426).

Na “Nota do tradutor”, Calvino observa que encontrou no romance de Queneau motivo de divertimento e de estímulo, o que pode ser notado nas eventuais invenções particulares que introduz ao reinventar o texto. O fato de recorrer a este recurso talvez não seja apenas devido ao prazer de brincar com as palavras. Talvez possa ser atribuído à vontade de querer, como tradutor, compensar certas dificuldades de tradução encontradas em outros pontos, como a decisão de suprimir certas passagens mesmo que significativas do texto. As licenças de Calvino seriam de algum modo soluções fundamentalmente respeitosas do funcionamento linguístico do texto como um todo. Por outro lado, se pode pensar que talvez o tradutor tenha concentrado sua atenção em aspectos do texto que não coincidem exatamente com os interesses linguísticos do escritor francês, considerando que Calvino não tinha o mesmo interesse que Queneau na inclusão de uma língua falada popular em seus textos. Talvez outras exigências tenham sido priorizadas pelo tradutor no trabalho de transpor o romance para o italiano. O uso da gíria popular, frequentemente inserida no romance por Queneau, parece ser uma possibilidade substancialmente afastada da sensibilidade de Calvino e dos seus projetos literários, pois sua ideia sobre o uso da língua no texto literário é a que descreveu no ensaio *Traduzir é o verdadeiro modo de ler um texto*, em 1982:

Escrever nunca é um ato natural – quase nunca tem uma relação com a fala. Os estrangeiros que frequentam os italianos devem ter notado uma particularidade de nossa fala: não sabemos terminar as frases, sempre deixamos as frases pela metade [...] Ora, já para escrever é preciso levar a frase até o fim, de modo que *a escrita requer um uso da linguagem completamente diferente da fala cotidiana*. (CALVINO, 2015, p. 83, grifo nosso).

De acordo com a concepção de Calvino, o escritor italiano não pode recorrer à fala cotidiana porque o italiano falado na conversa habitual tende a se perder na inarticulação e para o escritor se fazer entender, a linguagem que utiliza deve ser a mais clara e precisa possível.

Na crítica à tradução de Calvino, que aparece no livro *Italo Calvino – Percorsi potenziali* (2008) organizado por Raffaele Aragona, Brunella Eruli considera que apesar da grande afinidade com Queneau, talvez o medo de cair na cor local tenha levado Calvino a “uma certa autocensura e a um certo achatamento das invenções de Queneau que o seu admirado tradutor não compartilha totalmente”⁹⁸ (2008, p. 116). Talvez este seja o ponto divergente entre os dois escritores com temáticas tão afins, mas com estilos diferentes. De alguma forma, no exame do recorte de suas respectivas obras, fica evidente que as diferenças entre Calvino e Queneau são de ordem estilística e não de suas bases conceituais e filosóficas. Pois ambos compartilham a ideia da complexidade da relação entre o homem, a natureza e a história.

A respeito da relação entre o estilo dos dois escritores, o próprio Calvino observa as divergências e afinidades:

Eu tenho um estilo muito diferente do de Queneau porque não tenho aqueles empastelamentos linguísticos que são característicos de uma outra corrente da literatura italiana: a que tem como seu representante importante Gadda. Em geral o meu

⁹⁸ “[...] a una certa autocensura e a un certo appiattimento delle invenzioni di Queneau che il suo ammirato traduttore non condivide in pieno”. (ERULI, Brunella. *La traduzione come furto con scasso*. In: ARAGONA, Raffaele. *Italo Calvino – Percorsi potenziali*, 2008, p. 116).

ideal estilístico é mais de leveza, de rapidez sintética da expressão ao invés de nós verbais. Mas há outros aspectos que me ligam à Queneau: ele também tinha o gosto, a obsessão pela composição geométrica⁹⁹. (2012, p. 511)

Não seria preciso muita argumentação para perceber que o que Calvino busca na sua literatura é a perfeição técnica quanto ao léxico e a sintaxe. Muitas particularidades da tradução de Calvino dão conta do cuidado de oferecer ao leitor italiano uma versão mais clara e acessível possível, com o risco de forçar às vezes o original, tentando conseguir a total compreensão do leitor. Entre as particularidades lexicais e semânticas são encontradas muitas perífrases, isto é, o recurso verbal através do qual um maior número de palavras é usado para exprimir o que foi dito. São reformulações, interpretações e explicitações que servem para transpor termos ou expressões inventadas por Queneau ou totalmente estrangeiras para a realidade italiana. Este cuidado de clarificação e de acessibilidade pode ser observado em algumas passagens propostas na versão italiana, destacadas anteriormente.

Outras particularidades da tradução que se relacionam ao cuidado de Calvino com o aspecto mencionado acima são, de um lado a supressão de palavras que designam a configuração física de Paris, como *quai* (2010, p. 45) que aparece traduzida como *lungofiume* (2011, p. 35) e de outro a italianização de certos termos que não respeitam o tom familiar da narrativa de Queneau. Percebe-se também a tendência de corrigir os desvios gramaticais, como é o caso de certas incoerências do tempo dos verbos, frequentemente usadas deliberadamente por Queneau para acentuar as passagens bruscas do presente para o passado ou vice-versa.

A tendência eventual de interferir no texto eliminando as incorreções gramaticais é muito mais clara quando se trata de atenuar a vulgari-

⁹⁹ “Io ho uno stile molto diverso da quello di Queneau perchè non ho quegli impasti linguistici che sono invece caratteristici di un'altra corrente della letteratura italiana: quella che ha per suo rappresentante importante Gadda. In genere il mio ideale stilistico è più de leggerezza, di rapidità sintetica dell'espressione piuttosto che di grumi verbali. Ma ci sono altri aspetti che mi legano a Queneau: anche Queneau aveva il gusto, l'ossessione, della composizione geometrica”. (Entrevista concedida a Gaetano Rando em 1981, publicada em italiano em “*Queensland Dante Review*”. In: *Italo Calvino. Sono nato in America – Interviste 1951-1985*. Milão: Mondadori, 2012, p. 511w).

dade de certos diálogos. Ao invés de recorrer a formas de expressão dialetais, encontrar os registros vulgares italianos para transpor o tom popular, Calvino prefere eliminar a grosseria ou reduzir sensivelmente o seu teor. Na verdade muitas palavras grosseiras são traduzidas sem o registro da linguagem vulgar da qual fazem parte. Calvino as substitui por expressões mais correntes e convenientes ou, frequentemente, por sinônimos encontrados no vocabulário popular da Itália. A resistência do tradutor à vulgaridade é bem perceptível, tanto assim que as falas do Duque são bem menos vulgares em *I fiori blu* do que em *Les fleurs bleues*.

Para conseguir o tom comum dos numerosos diálogos do romance, Calvino teve que jogar com a língua italiana assim como o autor fez com a língua francesa. A linguagem utilizada por Queneau autoriza seu tradutor a praticar todo o tipo de ousadia, mas o tradutor utiliza expressões e formas do italiano que uniformizam o discurso dos personagens. Calvino não estabelece a diferença entre as formas de expressão dos dois personagens, equiparando os dois no plano da linguagem, embora os temperamentos de um e de outro permaneçam opostos e diferentes, em função de suas ações que deixam isso muito claro. Evidentemente a vontade de nivelar a especificidade linguística das duas figuras, com a adoção de uma familiaridade media, não é neutra. Ela é indicativa das exigências de Calvino em matéria de comunicação editorial, evitando os excessos expressionistas de maneira geral. O conjunto de sua produção narrativa dá conta disso claramente, desde os primeiros escritos da década de 1950, protagonizados por personagens muito conscientes, que encarnam um ideal de razão e de disciplina.

Em *I fiori blu* muitas vezes não são as intenções poéticas de Queneau que prevalecem, mas a atenção dada ao leitor italiano, aos seus hábitos socio-culturais, assim como à sensibilidade e à personalidade cultural de Calvino. Todas as traduções refletem as leituras individuais dos tradutores, além de suas próprias interpretações e seleção de critérios determinados pelo conceito da função tanto da tradução quanto do texto de partida.

Na verdade, não existe tradução perfeita, assim como não existe comunicação perfeita ou absoluta. Também não existe equivalência total entre as línguas no nível da forma, mas existe equivalência no nível do conteúdo comunicativo. Cada língua tem um código próprio, com suas próprias formas e regras, mas é, ao mesmo tempo, um sistema de comunicação, o que torna possível a tradução. Por não haver diferença essencial no que pode ser dito em cada língua, mas sim no modo de dizer, Jakobson adverte que

toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, calcos, neologismos, transferências semânticas e, finalmente por circunlóquios. (1971, p. 67).

A solução dos problemas de tradução depende dos contextos sócio-históricos e ideológicos. Há diretrizes gerais, como entrar em contato com o próprio escritor, mas há momentos em que a constituição histórico-ideológica do tradutor se impõe e, nesse momento, as questões de tradução seguem outros percursos de sentido. Cada tradutor imprime reflexos de si mesmo no resultado do que se propõe a fazer e a história pessoal e social de cada um sempre vai ficar marcada no resultado do trabalho realizado. Assim,

a versão italiana de *Les fleurs bleues* pode ser considerada como uma verdadeira transposição criativa, submetida a exigências socioculturais, poéticas e pessoais que não são nem parisienses, nem neo-francesas, nem queneauianas. [...] No entanto, a despeito de todas as diferenças assinaladas, fundamentais e irredutíveis, no momento em que Calvino aceita traduzir *Les fleurs bleues*, os dois autores partilham valores poéticos comuns.¹⁰⁰ (AMRANI, 2005, p. 24).

O tradutor, jogando com a equivalência textual e a correspondência formal, imprime uma marca sua à tradução. Modificações substanciais acontecidas no texto de *I fiori blu* aproximam a tradução dos parâmetros da tradução “transcriativa” de acordo com a poética de Haroldo de Campos (2004, p. 35). Quando Calvino fala dos jogos de pala-

¹⁰⁰ “la version italienne de *Fleurs bleues* peut être considérée comme une véritable transposition créatrice, soumise à des exigences socioculturelles, poétiques et personnelles qui ne sont ni parisiennes, ni néo-françaises, ni queniennes.[...] No entanto, a despeito de toutes les différences signalées, fondamentales et irréductibles, au moment où Calvino accepte de traduire *Les fleurs bleues*, les deux auteurs partagent des valeurs poétiques communes” (AMRANI, Sarah. *Les fleurs blueues, I fiori blu: Queneau “traduit” par Calvino*. 2005, p. 24).

vas propostos no romance, na “Nota do tradutor” cita como exemplo a frase em verso sobre a “*iroquoise*”, “*l’irochese ironizzata si fa irosa od irritata*” que introduziu por conta própria tentando reproduzir a mesma intenção de Queneau e explica: “nestes casos para que o tênue ponto de partida não se perca, eu não sei resistir à tentação de dilatar, sobrecarregar, e às vezes exorbitar”.¹⁰¹ (2011, p. 267).

No plano da concepção literária, linguística e estrutural, o encontro dos dois escritores parece ter sido bastante revelador e estimulante para Calvino. A literatura da maturidade de Calvino caracterizada pelo interesse pela ciência, a enciclopédia a geometrização e dominada pela ideia da composição literária como exercício extremamente rigoroso do ponto de vista formal, tem aspectos que são muito característicos de Queneau. O encontro literário entre o autor e o tradutor do romance mostra que, apesar de todas as diferenças assinaladas, os dois compartilham valores poéticos comuns. A tradução do romance francês marcou não só uma confirmação das predileções anteriores de Calvino, entre as quais a mistura de gêneros e o interesse científico, mas também uma abertura para novos horizontes poéticos, como demonstram os últimos romances que escreveu.

Já o estudo de Federico Federici chega à conclusão que, se a tradução de Calvino permanece estritamente aderente e compartilha os conteúdos e os temas do romance francês, se afasta dele do ponto de vista das escolhas linguísticas e do registro estilístico empregados. De acordo com suas considerações, a tradução funciona como eficaz experimento no contexto mais geral de evolução poética de Calvino que “escolhe deslocar sutilmente o equilíbrio do romance, calvinizando o estilo de Queneau em vez de limitar-se a traduzi-lo”¹⁰² (FEDERICI, 2007, p. 96).

Para traduzir qualquer texto, o tradutor deve sentir-se de algum modo atraído ou motivado pelo autor, sua forma e conteúdo e pela cultura do lugar a que se refere o texto. A escolha do texto de partida não foi uma escolha arbitrária de Calvino, mas ditada pela afinidade. As razões da sua escolha podem ser atribuídas ao gênero, à fantasia, ao marco conceitual.

¹⁰¹ “in questi casi, perchè quel tenue spunto non si perda, io non so resistere alla tentazione di dilatare, sovraccaricare e talora esorbitare.” (CALVINO, Italo. *Nota del traduttore*. In: *I fiori blu*, 2011, p. 267.)

¹⁰² “Sceglie di spostare sottilmente l’equilibrio del romanzo calvinizzando lo stile di Queneau invece di limitarsi a tradurlo”. (FEDERICI, Federico. *Italo Calvino comincia a tradurre Raymond Queneau: la traduzione creativa di un incipit*. In: *The Italianist*. 27 (1), 2007, p. 96).

Alguns exemplos analisados mostram como o Calvino tradutor recria a obra, ao compreender o seu sentido, tomando a liberdade de reescrever o romance. Pode inventar porque compartilha com Queneau as ideias sobre a difícil relação do indivíduo com a natureza e a história, a concepção do papel do escritor, o método da escrita, e muitas outras características que aparecem no texto, como o humor e a ironia.

Traduzindo Queneau, Calvino descobriu uma nova voz ficcional e explorou as potencialidades da sua língua nativa, o italiano, forçando às vezes a tradução para manter a temática e a correção de sentido, escolhendo mexer no equilíbrio do romance. Conservando as marcas textuais e sem se distanciar do original, dá vida própria ao texto que permite ao leitor da língua de chegada a oportunidade de construir significados. O resultado são dois romances de escritores aproximados pelos interesses comuns no que se refere à escolha do tema e à montagem da estrutura, mas afastados no que se refere às características linguísticas e ao estilo.

O tradutor é único e não se coloca numa postura de inferioridade em relação ao texto que traduz; o texto traduzido não é um ponto de chegada, mas um ponto de partida porque é próprio do discurso literário dar lugar a uma re-enunciação e esta é a ideia central do clássico texto de Walter Benjamin *A tarefa do tradutor* (2010). A sobrevivência da obra literária depende em grande parte da tradução, como se pode observar através dos conceitos e da concepção dos autores discutidos nesta análise. Como se sabe, o texto traduzido é um outro texto que renova o primeiro por meio da tradução e garante a sua sobrevivência. A tradução dá ao original uma esperança de vida e uma zona de sobrevivência geográfica e cultural que de outro modo não teria.

O dogma da intraduzibilidade, usado frequentemente como pretexto para justificar a impossibilidade da tradução e também como motivo de debate para os Estudos da Tradução, não impede a continuidade da realização de traduções. Pois, como observa Mounin, “a prática da tradução antecedeu toda teoria sobre tradução e sobrevive a qualquer teoria que negue a possibilidade de traduzir”. (1975, p. 94).

O argumento de que não se pode chegar a uma conclusão definitiva sobre a possibilidade da transferência do espírito criativo de uma língua para outra, só suscita maiores discussões. Teóricos e práticos da tradução continuam a discutir e a divergir, como na antiguidade, sem que se tenha conseguido ainda chegar a um consenso sobre o assunto. Com o desenvol-

vimento dos Estudos da Tradução, o amplo debate que se desenvolve em torno da questão pode ser enriquecido com a contribuição de um escritor como Calvino que, tendo participado tão vivamente de tal debate, se dispôs a enfrentar uma atuação mais pragmática, passando da teoria à prática.

REFERÊNCIAS

ARAGONA, Raffaele (Org.). *Italo Calvino – Percorsi potenziali*. San Cesario di Lecce: Manni Editori, 2008.

ARAGONA, Raffaele (Org.). *La regola è questa: la letteratura Potenziale*. Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane, 2002.

ARBEX, Marcia. *Exercícios de estilo com sotaque tupiniquim: Luiz Rezende tradutor de Raymond Queneau*. 2009, p. 129-145. Disponível em <http://www.letrasufmg.br/poslit/08_publicações_pgs/Eixon1/07-marciaarbex.pdf>. Acesso em: 23 out. 2014.

AMRANI, Sarah. *Les ancrages génériques des textes narratifs comiques d'Italo Calvino*. “Chroniques italiennes”, série web, n. 4, 2003, p. 1-11. Disponível em: <www.univ-paris3.fr/recherche/chroniquesitaliennes>. Acesso em: 29 set. 2013.

AMRANI, Sarah. *Les fleurs bleues, I fiori blu: Queneau “traduit” par Calvino*. “Chroniques italiennes” (Spécial concours: “Italo Calvino. Les mots, les idées, les rêves”), n.75-76, 2005, p. 13-26. Disponível em: <<http://www.univ-paris3.fr/recherche/chroniquesitaliennes>>. Acesso em: 06 out. 2013.

ASOR ROSA, Alberto. *Lezioni americane di Italo Calvino*. In: ASOR ROSA, Alberto. *Stile Calvino. Cinque studi*. Turim: Einaudi, 2001, p. 63-134.

ASOR ROSA, Alberto. *Natura e struttura*. In: ASOR ROSA, Alberto. *Stile Calvino. Cinque studi*. Turim: Einaudi, 2001, p. 135-159.

ASOR ROSA, Alberto. *Stile Calvino. Cinque studi*. Turim: Einaudi, 2001.

BARANELLI, Luca; FERRERO, Ernesto (Org.). *Album Calvino*. Milão: Oscar Mondadori, 2003.

BARANELLI, Luca (Org.). *Italo Calvino. Lettere. 1940-1985*. Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 2001.

BARANELLI, Luca (Org.). *Italo Calvino. Sono nato in America... Interviste 1951-1985*. Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 2012.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BARTHES, Roland. *Posfácio*. In: QUENEAU, Raymond. *Zazie no metrô*. Tradução de Paulo Werneck. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BARTHES, Roland. *Théorie du Texte*. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/6545354/Roland-Barthes-Theorie-Du-Texte#archive>> Acesso em: 23 out. 2015.

BASSNETT, Susan. *Translation studies*. Londres e Nova York: Routledge, 2002.

BELPOLITI, Marco. *L'occhio di Calvino*. Turim: Einaudi, 1996.

BÉNABOU, Marcel. *Si par une nuit d'hiver un oulipien*. In: *Le Magazine littéraire*, nº 274, 1990, p. 41-44.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Tradução de Susana Kampff Lages. In: HEIDERMAN, Werner (Org.). *Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra – o Albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

BERMAN, Antoine. *A tradução e seus discursos*. Tradução de Marlova Aseff. Alea, Vol. 11, nº 2, jul-dez 2009, p. 341-353.

BRETON, André. *Manifeste surrealiste*. In: *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1988.

CALVINO, Italo. *A antilingua*. In: *Assunto encerrado - Discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 148-153.

CALVINO, Italo. *A filosofia de Raymond Queneau*. In: *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a, p. 254-272.

CALVINO, Italo. *Apêndice*. In: *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 265-274.

CALVINO, Italo. *Appendice – Sotto quella pietra*. In: *Saggi 1945-1985*. Mario Barenghi (Org.). Vol. 2, Milão: Mondadori, 1995, p. 399-405.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CALVINO, Italo. *Assunto encerrado - Discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CALVINO, Italo. *Cibernética e fantasmas (Notas sobre a narrativa como processo combinatório)*. In: *Assunto encerrado - Discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 196-215.

CALVINO, Italo. *Comment j'ai écrit un de mes livres*. In: Oulipo, *La bibliotheque oulipienne*, n° 20.

CALVINO, Italo. *Duas entrevistas sobre ciência e literatura*. In: *Assunto encerrado - Discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 219-227.

CALVINO, Italo. *Eremita a Parigi – Pagine autobiografiche*. Milão: Mondadori, 1994.

CALVINO, Italo. *Eremita em Paris – Páginas autobiográficas*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CALVINO, Italo. *Eremita em Paris*. In: *Eremita em Paris – Páginas autobiográficas*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.182-190.

CALVINO, Italo. *Fábulas italianas*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CALVINO, Italo. *Fiabe italiane*. Milão: Mondadori, 1968.

CALVINO, Italo. *Fiabe italiane*. Turim: Einaudi, 1956.

CALVINO, Italo. *Francis Ponge*. In: *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a, p. 240-245.

CALVINO, Italo. *Furti ad arte. (conversazione con Tullio Pericoli)* In: *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milão: Oscar Mondadori, 2011, p. 63-77.

CALVINO, Italo. *Furtos com arte (Conversa com Tullio Pericoli)*. In: *Mundo escrito e mundo não escrito— Artigos, conferências e entrevistas*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 65-78.

CALVINO, Italo. *Gli amori difficili*. Turim: Einaudi, 1970.

CALVINO, Italo. *Il castello dei destini incrociati*. Turim: Einaudi, 1969.

CALVINO, Italo. *Introdução*. In: CALVINO, Italo. *Fábulas italianas*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Cia. das Letras, 2006, p. 9-52.

CALVINO, Italo. *Italiano, uma língua entre as outras línguas*. In: *Assunto encerrado - Discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 140-147.

CALVINO, Italo; SALINARI, Giambattista. *La lettura*. Bolonha: Zanichelli, 1969.

CALVINO, Italo. *La squadratura*. In: PAOLINI, Giulio. *La squadratura*. Turim: Einaudi, 1975, p. VII-XV.

CALVINO, Italo. *Le cosmicomiche*. Turim: Einaudi, 1965.

CALVINO, Italo. *Le città invisibili*. Turim: Einaudi, 1972.

CALVINO, Italo. *L'entrata in guerra*. Turim: Einaudi, 1954.

CALVINO, Italo. *Lezioni americane – Sei proposte per il prossimo millennio*. Milão: Garzanti, 1988.

CALVINO, Italo. *Nota*. In: *O castelo dos destinos cruzados*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 151-157.

CALVINO, Italo. *Nota del traduttore*. In: QUENEAU, R. *I fiori blu*. Tradução de Italo Calvino. Turim: Einaudi, 2011, p. 265-274.

CALVINO, Italo. *O miolo do leão*. In: *Assunto encerrado - Discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 9-23.

CALVINO, Italo. *O romance como espetáculo*. In: *Assunto encerrado - Discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 259-263.

CALVINO, Italo. *Os amores difíceis*. Tradução de Raquel Ramalhete. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CALVINO, Italo. *Palomar*. Turim: Einaudi, 1983.

CALVINO, Italo. *Palomar*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. In: *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a, p. 9-16.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990a.

CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1990b.

CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução de Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CALVINO, Italo. *Sobre a tradução*. In: *Mundo escrito e mundo não escrito – Artigos, conferências e entrevistas*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 47-57.

CALVINO, Italo. *Sul tradurre*. In: *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milão: Oscar Mondadori, 2011, p. 44-55.

CALVINO, Italo. *Ti con zero*. Turim: Einaudi, 1967.

CALVINO, Italo. *Todas as cósmicas*. Tradução de Ivo Barroso e Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

CALVINO, Italo. *Tradurre è il vero modo di leggere un testo*. In: *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milão: Oscar Mondadori, 2011, p. 78-84.

CALVINO, Italo. *Traduzir é o verdadeiro modo de ler um texto*. In: *Mundo escrito e mundo não escrito – Artigos, conferências e entrevistas*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 79-85.

CALVINO, Italo. *Três correntes do romance italiano hoje*. In: *Assunto encerrado - Discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 58-71.

CALVINO, Italo. *Tutte le cosmicomiche*. Milão: Mondadori, 1997.

CALVINO, Italo. *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Turim: Einaudi, 1980.

CAMPAGNOLI, Ruggero; HERSANT, Yves (Org.). *Oulipo. La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Ricreazioni)*. Bolonha: Edizioni Clueb, 1985.

CAMPOS, Haroldo. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CAMPOS, Haroldo de. *Da tradução como criação e como crítica*. In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAPPELLO, Sergio. *Les années parisiennes d'Italo Calvino, 1964-1980: Sous le signe de Raymond Queneau*. Paris: Presses Paris Sorbonne, 2007.

CATFORD, John Cunnison. *Uma teoria linguística da tradução*. Tradução do Centro de Especialização de Tradutores de inglês do Instituto de Letras da PUC de Campinas. São Paulo: Cultrix; Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 1980.

CHABANNE, Jean- Charles. *En lisant les lecteurs de Queneau: Les théories implicites de l'humour dans le discours critique*. In: *Actes du Colloque "Pleurir avec Queneau"*. (Thionville, 1994), *Temps Mêlés -Documents Queneau*, 1996, p. 295-300. Disponível em: <hal-00917983> Acesso em: 11 dez. 2014.

CHABANNE, Jean-Charles. *Rire et philosophie dans l'œuvre de Raymond Queneau*. In: FRIEDEMANN, Joë (Org.). *Humoresques 9. Rire et littérature*. Presses Universitaires de Vincennes, 1998, p. 77-87. Disponível em:<<http://perso.ens-lyon.fr/jean-charles.chabanne/publis/rire&phi.pdf>> Acesso em: 03 jan. 2015.

ECO, Umberto. *Il nome della rosa*. Milão: Bompiani, 1980.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa. Experiências de tradução*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*. Polysystem Studies, Poetics Today 11.1, p. 45-51, 1990 [1978].

ERULI, Brunella. *La traduzione come furto con scasso*. In: ARAGONA, Raffaele (Org.). *Italo Calvino – Percorsi potenziali*. San Cesario di Lecce: Manni Editori, 2008, p. 103-118.

FEDERICI, F. *Italo Calvino comincia a tradurre Raymond Queneau: la traduzione creativa di un incipit*. The Department of Italian Studies, reading University and Department of Italian, Cambridge University, 2007. *The Italianist*, 27 (1), pp. 80-98. Durham University Research Online (deposited in DRO: 28 april 2009). Disponível em: <<http://dro.dur.ac.uk/4800/1/4800.pdf>>. Acesso em: 30 set. 2011.

FERNANDES, Millôr. *Prefácio*. In: SHAKESPEARE, William. *A Megera Domada*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM Editores, 1998.

FERRONI, Giulio. *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*. Turim: Einaudi, 1991.

FRANÇOIS, Corine. *Connaissance d'une oeuvre: Les fleurs bleues*. Rosny: Bréal, 1999.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

JAKOBSON, Roman. *Aspectos linguísticos da tradução*. In: *Linguística e comunicação*. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KRISTEVA, Julia. *Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

LE LIONNAIS, François. *El Oulipo: dos manifestos*. Disponível em: <www.bc.edu/research/xul/xul_10>. Acesso em: 29 nov. 2011.

MILANINI, Claudio. *Arte combinatoria e geografia mentale: Il castello dei destini incrociati e Le città invisibili*. In: MILANINI, C. *L'utopia discontinua: saggio su Calvino*. Milão: Garzanti, 1990. p. 127-134. Disponível em: <www.dimi.uniud.it/cicloinf/didattica/A5/A_Allegati/11All_A.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2011.

MILANINI, Claudio; BARENGHI, Mario; FALCETO, Bruno (Orgs.). *Italo Calvino. Romanzi e Racconti*. Vol 2. Milão: Arnoldo Mondadori, 2008.

MILANINI, Claudio; BARENGHI, Mario; FALCETO, Bruno (Orgs.). *Italo Calvino. Romanzi e Racconti*. Vol 3. Milão: Arnoldo Mondadori, 1995.

MOUNIN, Georges. *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Gallimard, 1963.

MOUNIN, Georges. *Problemas teóricos da tradução*. Tradução de Heloisa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975.

MOUNIN, Georges. *Teoria e storia della traduzione*. Tradução de Stefania Morganti. Turim: Einaudi, 1965.

ODDIFREDI, Piergiorgio. *Se una notte d'inverno un calcolatore*. In: ARAGONA, Raffaele (Org.). *Italo Calvino – Percorsi potenziali*. San Cesario di Lecce: Manni Editori, 2008, p. 151-170.

OULIPO. *La littérature potentielle (Créations Re-crédation Récréations)*. Paris: Gallimard, 1973.

OULIPO. *La letteratura potenziale (Creazioni Re-creazioni Recreazioni)*. Tradução de Ruggero Campagnoli e Yves Hersant. Bolonha: Clueb, 1985.

PASOLINI, Pier Paolo. *Nuove questioni linguistiche*. In: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Milão: Mondadori, 1999, p. 1245-1270.

PAZ, Octavio. *Tradução: literatura e literalidade*. Tradução de Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: Cadernos Viva Voz, UFMG, 2009.

PEREC, Georges. *La disparition*. Paris: Gallimard, 1969.

PEREC, Georges. *La vie mode d'emploi*. Paris: Gallimard, 1978.

PEREC, Georges. *Petit abécédaire illustré*. Paris: Gallimard, 1970.

PEREC, Georges. *El lipograma*. Disponível em: <www.bc.edu/research/xul/xul_10>. Acesso em: 29 nov. 2011.

PERRELLA, Silvio. *Calvino*. Bari: Editori Laterza, 2010.

PETERLE, Patricia. *O Gruppo 63 e a 'desordem cultural'*. In: BARBOSA, Maria Aparecida; HERMANO MARSAL, Meritxell; PETERLE, Patricia (Org.). *Literatura de Vanguarda e Política*. Rio de Janeiro: Comunidade, 2012, V. 1, p. 113-123.

PIERANGELI, Fabio. *Italo Calvino e a energia "no momento do início"*. Tradução de Anna Palma, Andréia Guerini e Andréia Riconi. In: *Anuário de literatura*. Florianópolis, 2015, v. 20, n. Esp 1, p. 10-23. Disponível em <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/literatura>> Acesso em: 03.dez.2015

PONGE, Francis. *Le parti pris des choses*. Paris: Gallimard, 1942.

QUENEAU, Raymond. *Bâtons, chiffres e letres*. Paris: Gallimard, 1965.

QUENEAU, Raymond. *Cent mille milliards de poèmes*. Paris: Gallimard, 1961.

QUENEAU, Raymond. *Exercices de style*. Paris: Gallimard, 1947.

QUENEAU, Raymond. *Exercícios de estilo*. Tradução e prefácio de Luiz Resende. Rio de Janeiro: Imago Ed. Coleção Lazuli, 1995.

QUENEAU, Raymond. *Esercizi di stile*. Tradução de Umberto Eco. Turim: Einaudi, 1983.

QUENEAU, Raymond. *Une Histoire modèle*. Paris: Gallimard, 1966.

QUENEAU, Raymond. *I fiori blu*. Tradução de Italo Calvino. Turim: Einaudi, 2011.

QUENEAU, Raymond. *Il diario intimo di Sally Mara*. Tradução de Leonella Prato Caruso. Milão: Feltrinelli, 1991.

QUENEAU, Raymond. *La canzone del polistirene*. Tradução de Italo Calvino. Milão: Libri Scheiwiller, 1985.

QUENEAU, Raymond. *Le chant du Styrene*. Paris: Gallimard, 1957.

QUENEAU, Raymond. *Les fleurs bleues*. Paris: Gallimard, 2010.

QUENEAU, Raymond. *Le journal intime de Sally Mara*. Paris: Scorpion, 1950.

QUENEAU, Raymond. *Petite cosmogonie portative*. Paris: Gallimard, 1950.

QUENEAU, Raymond. *Piccola cosmogonia portatile*. Tradução de Sergio Solmi. Turim: Einaudi, 1982.

QUENEAU, Raymond. *Pierrot mon ami*. Paris: Gallimard, 1942.

QUENEAU, Raymond. *Pierrot amico mio*. Tradução de Fabrizio Onofri. Turim: Einaudi, 1947.

QUENEAU, Raymond. *Segni, cifre e lettere*. Tradução de Giovanni Bogliolo. Turim: Einaudi, 1981.

QUENEAU, Raymond. *Zazie dans le métro*. Paris: Gallimard, 1959.

QUENEAU, Raymond. *Zazie no metrô*. Tradução de Irène Cubric. São Paulo: Editora Rocco, 1985.

QUENEAU, Raymond. *100.000.000.000.000 de poemas. Instrucciones para el uso*. Disponível em: <www.bc.edu/research/xul/xul_10>. Acesso em: 29 nov. 2011.

RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Tradução de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Tradução de Antonio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1989.

SCARPA, Domenico. *Italo Calvino*. Milão: Bruno Mondadori. Coleção “*Biblioteca degli scrittori*”, 1999.

STEINER, George. *Depois de Babel: Questões de Linguagem e Tradução*. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora UFPR, 2005.

Dicionários consultados:

<http://www.cnrtl.fr/definition> *Centre national de Ressources textuelles e lexicales.*

http://www.lexilogos.com/francais_langue_dictionnaires.htm

<http://www.larousse.fr/>

<http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/>

<http://le-dictionnaire.com/>

http://www.reverso.net/text_translation.aspx?lang=PT

<http://www.lexilogos.com/>

ANEXO A

Prefácio de *I fiori blu*

Segundo um célebre apólogo chinês, Chuang-Tsé sonha que é uma borboleta; mas quem diz que não é a borboleta que sonha ser Chuang-Tsé? E neste romance, é o Duque d’Auge que sonha ser Cidrolin ou é Cidrolin que sonha ser o Duque d’Auge? Um intervalo de 175 anos separa as aparições do Duque d’Auge na história. Em 1264, sobrevivente da última Cruzada, se recusa a participar da seguinte; em 1439 faz seus primeiros experimentos com a artilharia; em 1614 toma a seu serviço um alquimista; em 1789 se desinteressa pela queda da Bastilha e se dedica a uma estranha atividade pictórica nas grutas ao redor de Lascaux. E finalmente em 1964 acontece seu encontro com aquele Cidrolin que ele via continuamente em sonho, cochilar numa barça ancorada no Sena. Uma misteriosa série de concordâncias conecta os dois personagens quase fazendo-os coincidir; mas trata-se de uma coincidência de opostos porque os seus caracteres não poderiam ser mais diferentes: o feudatário Joachim d’Auge é levado por uma desenfreada paixão pela ação qualquer que seja, sem escrúpulos morais, rebelde para com o trono e o altar, implacável com os burgueses e camponeses; o ex-presidiário Cidrolin não faz absolutamente nada da manhã à noite, a não ser beber *pernod* (aqui definida com meticulosa precisão como “essência de funcho”) e, sempre envolto numa nuvem de espanto, pintar de novo uma cerca sobre a qual um desconhecido escreve todas as noites injúrias e acusações sangrentas.

O elemento policial da descoberta deste desconhecido – um suspense completamente psicológico, além do mais – se soma aos múltiplos laços da rede que intriga o leitor: paródias históricas, pastiches literários, babéis de linguagens faladas e escritas, diálogos de restaurantes que lançam sombras sobre meditações filosóficas, referências geométricas e aritméticas, e o jogo das alusões, e fazer suposição de prováveis alegorias. É em suma a inexaurível gama de motivos do autor de “Zazie no metrô” que se amplia numa construção insólita, com as duas tramas paralelas que se interseccionam e a cavalgada através dos séculos na sela de dois cavalos falantes, um chamado Demóstenes porque muito loquaz, o outro, taciturno, chamado Stéphane (como Mallarmé).

O desdobramento da história poderia refletir o desdobramento do próprio Queneau, entre o narrador rabelaisiano do pequeno mundo popu-

lar do *argot* parisiense e o erudito diretor da Enciclopédia da “*Pléiade*” durante anos, com a intenção de navegar no oceano do conhecimento universal, atrás de sua escrivania atracadada nos escritórios da editora Gallimard. Com distanciamento irônico, Queneau agita o caleidoscópio das paixões intelectuais francesas dos últimos tempos: da alquimia a Gilles de Rais e Sade (“meu bom amigo Donatien”), da *école du regard* à linguística. Sabendo então que o autor é um apaixonado pelas teorias matemáticas mais complexas e paradoxais, acontece de colocar em primeiro plano o encontro entre as regulares descontinuidades cronológicas do Duque d’Auge e a lenta continuidade do tempo de Cidrolin. Mas como sempre nos romances de Queneau, as possibilidades de interpretação são múltiplas. À luz da psicanálise, alguns críticos viram a libertação do homem da própria necessidade de punição, a reconciliação do inconsciente que se desencadeia nos sonhos, até atingir uma pré-história sem culpa, além da história das rebeliões contra o próprio superego. À luz das meditações histórico-antropológicas caras ao Queneau ensaísta, podemos ver um apólogo sobre maneiras de sair da história, para encontrar a inocência de uma nova “era dourada”. Não devemos esquecer que as flores azuis do título, que aparecem no início e no final do livro, brotando da lama de catástrofes históricas, são um modo de dizer francês para denotar o idealismo sincero e otimista das boas almas. E que, em certo ponto aparece a sombra de Don Quixote, lembrado – por um atualizado leitor do século XVII – como a última novidade literária.

ANEXO B

Nota do tradutor¹⁰³

“Segundo um célebre apólogo chinês, Chuang-Tsé sonha que é uma borboleta: mas quem diz que não é a borboleta que sonha que é Chuang-Tsé? E neste romance é o Duque d’Auge que sonha que é Cidrolin ou é Cidrolin que sonha que é o Duque d’Auge?”

Um intervalo de 175 anos separa as aparições do Duque d’Auge na história. Em 1264 encontra São Luiz; em 1439 compra canhões; em 1614 descobre um alquimista; em 1789 se dedica a uma estranha atividade pictórica nas cavernas do Périgord. E finalmente em 1964 acontece o seu encontro com aquele Cidrolin que ele via sempre em sonho, imerso na mais absoluta indolência em cima de uma barcaça amarrada estavelmente à margem. Cidrolin também, no seu canto, só sonha... A sua única ocupação parece ser a de envernizar de novo a cerca ao longo do seu pedaço de banco, emporcalhada pelas escritas injuriosas de um desconhecido.

Quem é este desconhecido, se descobrirá como num verdadeiro romance policial. Quanto às flores azuis...”

Essa a orelha da capa, da mão de Queneau que apresentava *Les fleurs bleues* na sua primeira edição pela Galimard em 1965. Assim que comecei a ler o romance logo pensei: “É intraduzível!” e o prazer contínuo da leitura não podia separar-se da preocupação editorial, de prever o que teria rendido este texto numa tradução onde não só os jogos de palavras teriam que ser elididos ou diminuídos e o tecido de intencionais alusões acenadas teria se feltrado, mas também o tom às vezes crepitante às vezes divertido teria se entorpecido... É um problema que se propõe nos mesmos termos para todos os livros de Queneau, mas desta vez senti logo que o livro de alguma maneira procurava me envolver nos seus problemas, me puxava pela barra do casaco, me pedia para não abandoná-lo à sua sorte, e ao mesmo tempo me lançava um desafio, me provocava para um duelo totalmente fingido e fui tomado de surpresa. Foi assim que resolvi tentar. O problema era tornar o melhor possível os simples achados, mas fazê-lo com leveza, sem que se sentisse o esforço, sem criar tropeços, porque em Queneau até as coisas mais calculadas têm o ar de ser

¹⁰³ Nota del traduttore redigida por Calvino para a edição de *I fiori blu* em 1984 na coleção da Einaudi “*Scrittori tradotti da scrittori*” (2011, p. 265-274) - tradução Helena Meneghello.

jogadas ali desordenadamente. Em suma, precisava chegar à desenvoltura de um texto que parecesse escrito diretamente em italiano, e não há nada que requeira tanta atenção e tanto estudo quanto conseguir um efeito de espontaneidade.

A tradução que aqui se publica (idêntica a como saiu em 1967 a não ser por mínimos retoques) é um exemplo especial de tradução “inventiva” (ou melhor dizendo, “reinventiva”) que é o único modo de ser fiel a um texto deste tipo. Para defini-la como tal já bastam as primeiras páginas, com os *calembours* sobre os nomes dos povos da antiguidade e das invasões bárbaras (que introduzem desde o início o tema do desfazimento da História) muitos dos quais em italiano não funcionam e podem ser conseguidos só inventando-os de novo em seu lugar. Até aí se tratou apenas de um divertimento. Os problemas começaram a seguir, com as contínuas mudanças de registro e os diversos tipos de intervenção que estes requerem. Há jogos para os quais se encontra logo um equivalente não muito distante (se Queneau para dizer “folclórico” diz *aussi faux que lorique*, podemos pensar em por “tanto folle quanto clorico”); há jogos em que o italiano oferece ocasiões mais felizes do que o francês (o dito “*Il diavolo fa le pentole ma non i copernichi*” numa discussão astronômica do século XVII, dá talvez algo mais que “*Copernic soit qui mal y pense*”); há outros que não permitem arranjar-se com leveza e obrigam a montar em espelhos (no terceiro capítulo aparece uma moça canadense de origem pele-vermelha *iroquoise* (iroquesa), termo que Queneau associa com *ironie* (ironia), *ire* (ira), e decompõe em *ire au quoi*; nestes casos para que o tênue ponto de partida não se perca, eu não sei resistir à tentação de dilatar, sobrecarregar, e às vezes exorbitar: “*L’irochese ironizzata si fa irosa od irritata*”) (A iroquesa ironizada se faz irosa ou irritada) é uma frase – a propósito em verso: dois octossílabos rimados – que introduzi por minha conta, mas que penso consiga todas as intenções do original).

Outro problema são as citações da poesia francesa escondidas no texto, ou muitas vezes não escondidas, mas escancaradas ali como lugar comum. Em alguns casos substituí a citação atingindo o patrimônio da memória poética corrente e escolhendo algum verso talvez completamente diferente, mas que viesse ao caso naquele momento; em outro lugar coloquei em evidência a citação deixando-a em francês (e justamente acrescentando a citação da fonte que só para o leitor francês pode considerar-se subentendida). Em outros casos, quando eram mesmo as palavras que contavam, traduzi planamente, ignorando as precedentes e os ecos.

Depois há os localismos contemporâneos. Por exemplo, Q. chama o personagem que é um motorista de ônibus de *ératepiste*, da sigla RATP (*Régie Autonome des Transports Parisiens* – Direção autônoma dos Transportes Parisienses); procurei conservar ao menos a rigidez da denominação chamando-o sempre de “*Dipendente trasporti pubblici*” (Empregado dos transportes públicos).

E há as alusões à atualidade com anacronismo. Por exemplo, na expressão falada não gramatical *à qua na sert?*, como fala de um diálogo a propósito das Cruzadas no Egito, se pode ler “Nasser”. Eu me virei como pude.

A maior dificuldade em Queneau são as expressões da fala popular, que se tornam motivos recorrentes e em que consiste o verdadeiro espírito do livro, como na obra prima queneauiana *Zazie*. Aqui a fala recorrente do desconfiado Cidrolin é: “*Encore un de foutu*” (Mais uma perdida). Eu procurei conseguir a sua função rítmica de refrão dado, com “*Anche questa l’ho in quel posto*” (Esta também vai para aquele lugar), expressão que soa mais vulgar que em francês; mas este desvio para a vulgaridade é um risco que se corre sempre, quando se procuram equivalentes italianas para expressões do francês popular.

A ironia popular é mais fácil de conseguir que os valores ligados à língua falada, ao *argot*, ao uso corrente. Entre os jogos mais doutos está o do Duque d’Auge, que usa palavras que não podiam ser conhecidas no seu tempo como *péniche* (barcaça), *siesta* (sesta), *mouchoir* (lenço) e à pergunta “O senhor praticaria então o neologismo?”, explica que é um privilégio seu prever a forma que as palavras assumirão no futuro seguindo o fio das etimologias. Naturalmente, para palavras italianas de raiz diferente tive que mudar a cadeia das derivações.

Sem problemas, no entanto, passa em italiano o pastiche de Robbe-Grillet na descrição de um bar e sobretudo no gorro de bolinhas do dono (o nome do local, Bar Biture, reporta ao tema do sono, dominante em todo o livro, assim como o nome do patrão, Onésiphore, que é o mesmo do bispo do Duque, estabelece uma das tantas correspondências entre as duas histórias paralelas).

Também sem dificuldades de tradução são os diálogos sobre linguística, sátira da “disciplina piloto” daqueles anos, e os sobre história (“a história universal em geral e a história geral em particular”) nos quais aparecem termos da discussão historiográfica mais atualizada como *histoire événementielle* ou que terão sorte a seguir como *microhistoire*. Depois a

psicanálise com a sua *Traumdeutung*... As ciências humanas, em suma, estão todas representadas.

A identidade entre história e atualidade, entre cultura e senso comum marca por si a linguagem do livro. Os ambientes históricos visitados pelo Duque d’Auge na sua viagem no tempo correspondem quase todos a argumentos da moda na cultura francesa recente: a alquimia (com seu léxico misterioso), Gilles de Rais, Sade (“o meu bom amigo” Donatien), as cavernas de Lascaux e de Altamira. Não faltam nem alusões a Heidegger e aos seus Holzwege, os “caminhos que não levam a lugar nenhum”...

Para algumas das dificuldades tive a sorte de poder consultar o autor, ao vivo e por carta (e a amizade que nasceu deste relacionamento foi o fruto mais precioso deste trabalho). Lamento só não ter lhe perguntado mais, não só sobre o significado literal das frases. Mas éramos dois conversadores lacônicos, infelizmente, e em Queneau a admiração por Mallarmé talvez se funde também na afinidade com o temperamento taciturno, ao menos pelo que sugere uma carta que me escreveu. Eu tinha lhe interpelado sobre o nome dos dois cavalos falantes do Duque D’Auge, que se chamam Démosthène e Stéphane. O porquê do primeiro não está claro, dado que é um cavalo falante que tende à eloquência, mas o outro, que só resmunga poucas frases, por que se chama assim? “O Stéphane em questão – me respondeu Q. – é (para mim) Stéphane Mallarmé. Ele poderia ser “causador” destes *mardis*, mais sua obra faz – me parece – pensar na concisão, senão na taciturnidade”.

Lembro também que lhe perguntei do título *Les fleurs bleues*, que requer somente uma tradução literal (a escolha de “*blu*” ao invés de “*azzurri*” me parecia mais explosiva e queneauiana), mas que fica misterioso como significado em relação ao livro. Explicou-me o significado francês da expressão, que indica ironicamente as pessoas românticas, idealistas, nostálgicas de uma pureza perdida, mas não me deu outras luzes sobre valor desta imagem no conjunto do episódio do Duque d’Auge e de Cidrolin, esta questão sobre a qual os analistas de Queneau continuam a discutir ainda hoje.

A expressão *fleurs bleues* aparece duas vezes no romance, no início e no fim. No início o Duque d’Auge, partindo de Larche (atenção ao nome!) exclama: “*Loin! Loin! Ici la boue est faite de nos fleurs*”. Trata-se de um verso de Baudelaire, com uma mudança de consoante (“*Loin! Loin! Ici la boue est faite de nos pleurs!*” in *Moesta et errabunda nas Flores doMal*). Em Q., a lama é a da História que se desfaz (“Restos do

passado desordenadamente se arrastavam ainda aqui e ali”) e daqui todo o proveito que se pode tirar são “alguns jogos de palavras” e “alguns anacronismos”; mas é certo que este lamaçal contém tanto as “*fleurs*” (flores) dos ideais desiludidos quanto os “*pleurs*” (prantos) dos quais a realidade da História está encharcada.

No final, quando o Duque d’Auge aporta com a barcaça de Cidrolin transformada em Arca de Noé (*l’Arche*) para atravessar o dilúvio e chegar à meta sonhada (isto é sair do Tempo? Ou recomençar o Eterno Retorno de um tempo cíclico?) vemos que “uma camada de lama ainda cobria a terra, mas aqui e ali flores azuis já estavam desabrochando”.

Ideais e sonhos contra a densidade da vida que nos circunda: a sombra de Dom Quixote que se apresenta na metade de *Les fleurs bleues* (evocada por um leitor atualizado em 1614, data da primeira tradução francesa) nos convida a ver neste livro uma variante moderna da obra-prima de Cervantes. Mas há quem lembre até Calderón da *La vida es sueño*, ao menos no tema geral da incerteza entre os dois termos. E, passando à problemática do sonho no Romantismo alemão, se impõe por mais de um motivo a referência à *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, onde um jovem sonha com uma flor azul símbolo do ideal, da poesia, da vida pura e perfeita, e procura-a através de explorações na história e na natureza.

Estamos num clima literário e intelectual completamente diferente? Sim, mas não sem relações. Trinta anos antes, Q. tinha seguido na *École des Hautes Études* os cursos de André Kojève sobre a filosofia de Hegel, não só, ainda tinha sido ele a redigir os textos dos cursos e a publicá-los. A imagem de Hegel que Kojève dava à cultura francesa era bem diferente de “filósofo da História” que há mais de um século circulava na cultura italiana; era sobre a “saída da História”, através da conquista da Sabedoria que Kojève dava ênfase. Esta ideia central se encontra em mais de um romance de Q., mas nunca de modo tão explícito como em *Les fleurs bleues*. As palavras caricaturais de fatos históricos e épocas podem ser fáceis e previsíveis, mas o que Q. nos coloca é uma espécie de sarcasmo contra o tempo e os seus valores, contra o “*homo historicus*” representado pelo frenético Duque d’Auge (não inclinado, porém, ao intervencionismo: se recusa a participar das Cruzadas, e está bem atento em evitar se encontrar em meio à Revolução Francesa), contraposto ao homem estático por excelência, que cochila numa barcaça imóvel no Sena e cuja única atividade é o sonho.

O Duque d’Auge, o futuro histórico, são sonhos do homem que vive só no presente? O eterno presente é só um sonho que se levanta do

fluir do tempo sem repouso? A mão da consciência infeliz que escreve na cerca de Cidrolin a palavra “assassino” é a de Cidrolin mesmo que assume as culpas do próprio sonho, isto é, da História, ou também faz parte do sonho do Duque d’Auge que aspira uma redenção na qual todas as culpas sejam apagadas por uma mão de verniz?

Mas a saída da História não é a que pode contemplar um Cidrolin que afoga os seus obscuros remorsos no *pernod* (“essência de funcho”), nem é o lamacento camping internacional ali perto com o seu sonho de fraternidade internacional (amontoadado geográfico do mesmo modo que no início do romance no campo lamacento do Duque d’Auge se apresenta como que um amontoadado histórico) vigiado por um justiceiro fanático. Desembarcado Cidrolin, será o Duque d’Auge a tomar o comando da Arca que milagrosamente se põe a navegar sem necessidade de rebocador e atinge o seu monte Ararat. E os habitantes da Arca são uma alegoria complexa: compreendem (com os dois cavalos) os usos da palavra na argumentação e na elusividade poética e profética, assim como (com a filha idiota do Duque) a humanidade (“pré-adâmica”?) de antes da linguagem.

As interpretações mais convincentes do romance (como a de Vivien Kogan) vão nesta direção do fim da história segundo o Hegel de Kojève. Mas não é preciso esquecer que nos mesmos anos dos cursos de Kojève, Q. seguia na mesma escola também os sobre a gnose do historiador das religiões H. C. Puech. *Les fleurs bleues*, segundo Alain Calame, se ligam à simbologia gnóstica e aos seus derivados, sobretudo a da Joaquim da Fiore (não se chama Joaquim o Duque d’Auge?) decifrador das correspondências entre Velho e Novo Testamento (as duas histórias que se alternam no romance são cheias de correspondências) e teorizador das Três Idades que desenvolvem no tempo os três aspectos de Deus, até a Idade do Espírito não põe fim à História. É justamente a esta Idade do Espírito que tende a viagem de Joaquim de *Les fleurs bleues*.

E ainda: o tempo para os gnósticos é a paródia involuntária da Eternidade; então o justiceiro Labal, vigia do edifício em construção que morre sob os escombros do desmoronamento, poderia ser, sempre segundo Alain Calame, o Arconde que termina na própria armadilha...

Só quis informar as mais recentes tentativas de interpretação. Mas permanece sempre em pé a primeira, a psicanalítica (Anne Clancier) que tem a seu favor o fato de ter sido proposta com o autor vivo e não desmentida por ele. O feroz e sempre eufórico Auge seria o Id, Cidrolin o Ego sonolento e cheio de complexos de culpa, Onésiphore Biroton a Cen-

sura, Labal o Superego. E é só o Inconsciente que toma consciência de si próprio através dos sonhos que pode desbloquear a barca e guiá-la para a recuperação da inocência...

Trata-se sempre de um livro que não fala de outra coisa que não sejam os sonhos e interpretação dos sonhos, e onde se declara: “*Rêver et révéler, c’est à peu près le même mot*”. Esta é uma frase que não pude traduzir; fecha uma fala de Cidrolin que contém uma grande verdade tanto para a psicanálise quanto para a literatura: “Fique atento com as histórias inventadas. Revelam o que há por baixo. Tal qual os sonhos”.

